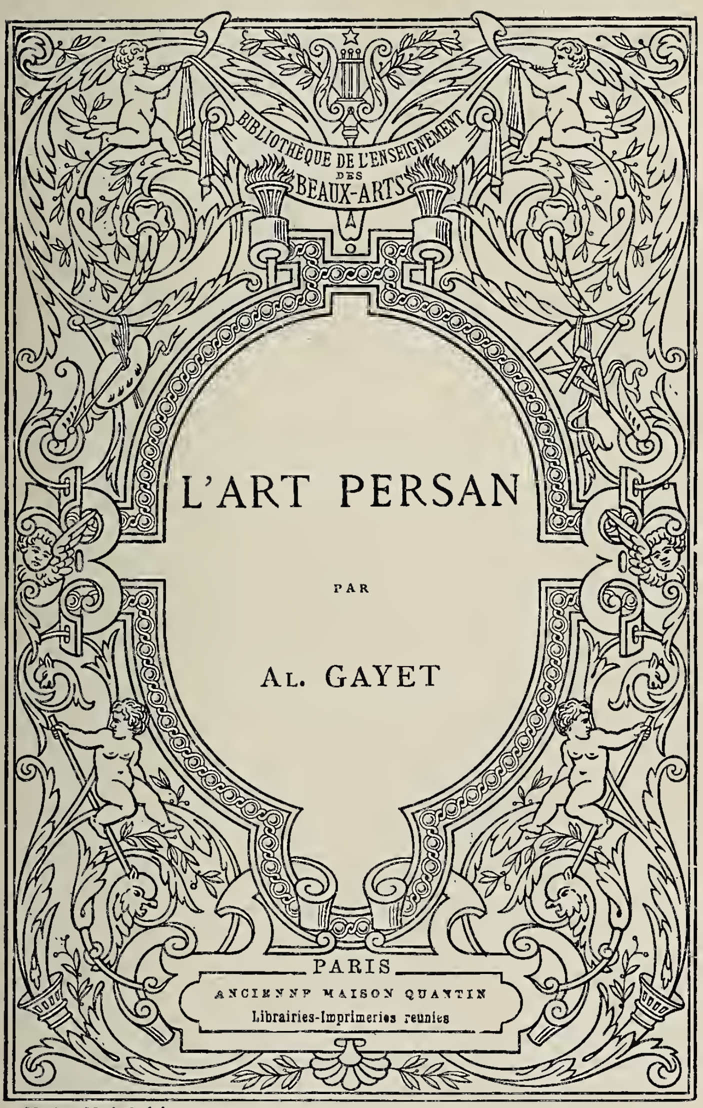
L'Art Persan

PAR

AL. GAYET





Marius Michel del.

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin)

Cet ouvrage a été déposé au Ministère de l'Intérieur
en avril 1895.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE SOUS LA
DIRECTION DE M. JULES COMTE

L'ART PERSAN

PAR

AL. GAYET



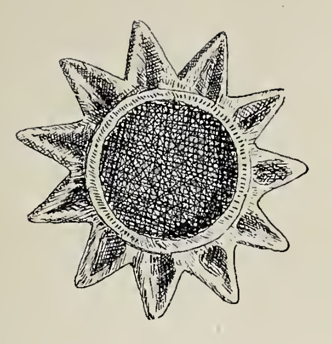
PARIS

ANCIENNE MAISON QUANTIN

LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES

MAY & MOTTEROZ, DIRECTEURS

7, rue Saint-Benoît



LAMPE MAZDÉIQUE.
(Collection de M. le Dr Fouquet.)

PRÉFACE

Si les origines de l'art arabe sont obscures et si les premiers monuments de l'Islam trahissent les affinités des nations conquises par les lieutenants du Prophète, du moins est-il relativement facile de reconnaître la part des diverses tendances qui se sont fondues alors sous l'effort de l'artiste et de démêler jusqu'à quel point le sentiment ancien s'y est fait jour.

En Perse, ce travail d'analyse est, plus que partout ailleurs, ardu. Les grandes migrations de l'Asie centrale renouvelèrent maintes fois les tribus qui, à l'époque antique, occupèrent les plateaux montagneux de l'Iran. Leurs hérédités naturelles tantôt se modifièrent, tantôt

se développèrent parallèlement côte à côte; en sorte qu'à l'instant où le Koran devint la loi de l'empire sassanide, celui-ci avait un art à lui, en qui s'étaient concentrées des aspirations diverses, qu'avant tout il est nécessaire de reconnaître et dont l'évolution musulmane conserva en partie la tradition.

C'est cette fusion de principes disparates qui fait de l'art persan un art composite. Si l'on remonte dans l'histoire au delà de la période médique, la région qui, plus tard, sera l'empire perse, constitue l'Élam. Plusieurs races primitives ont même précédé les Élamites. L'une représente l'élément souméro-accadien et son esprit inquiet et sombre; l'autre, l'élément sémite et sa rêverie ondoyante, enfermée dans un cercle déterminé. Une troisième branche de ces vieilles familles de l'humanité, celle qu'on désigne sous le nom générique d'araméenne, a pénétré à leur suite, s'est implantée à son tour sur la côte occidentale du golfe Persique, et, unie aux Sémites, qui semblent avoir peuplé la Perse à l'origine, a fini par les absorber toutes deux. L'an 2300 avant notre ère, Koudour-Khounti règne à Suse et l'Élam a une civilisation de tous points semblable à celle de la Chaldée, mais fort différente de celle de l'Assyrie, avec laquelle elle ne se confond jamais.

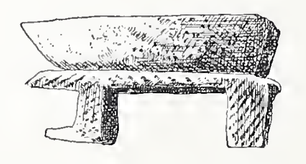
Puis, vers le VIIIe siècle, les Aryens débouchent vers les bords de la mer Caspienne, dont insensiblement ils s'éloignent pour remonter vers les plateaux de l'Iran. D'où venaient-ils? Ils conservaient vaguement le souvenir d'une époque fabuleuse, où ils avaient campé dans l'Airyamen Vaêdjo (le pays des Aryens), entre l'Iaxarte et l'Oxus. Toutefois, leur puis-

sance était déjà assez grande pour qu'au jour de leur arrivée l'empire mède fût fondé. Un demi-siècle plus tard, les hordes persanes se substituaient aux hordes médiques dans l'hégémonie des peuplades aryennes et la famille des Achéménides s'emparait du pouvoir qu'elle conservait jusqu'à l'invasion d'Alexandre, sous Darios Codomannos. Alors quelques Séleucides essayent, mais en vain, d'introduire à leur suite l'art hellénique; le mysticisme oriental était trop profond et sa mesquinerie à lui trop invétérée pour qu'il lui fût possible de s'acclimater. Avec les Parthes, une renaissance commence, entravée un instant par les troubles au milieu desquels s'élève la dynastie sassanide. Elle atteint cependant bientôt avec cette dernière à son apogée. Ctésiphon, devenue résidence royale, acquiert une réputation fabuleuse. La beauté de ses monuments et le luxe déployé à sa cour sont légendaires à Rome et excitent les convoitises de tous les barbares du vieux monde gréco-latin.

C'est alors qu'apparaît le christianisme, puis l'Islam, et qu'un instant ralliée à la doctrine de Nestorius, la Perse est conquise par les armées d'Omar et devient province khalifale. Mais, depuis cette époque, par combien de fluctuations encore son art n'a-t-il point passé! Tour à tour des dynasties tartares, mongoles et afghanes se sont succédé, apportant avec elles les préférences de chacun des peuples qu'elles représentent et les combinant à leur gré, si bien que l'art persan définitivement constitué n'a plus qu'une parenté lointaine avec l'art arabe et souvent même est en complet désaccord avec lui.

L'étude de cette longue période d'art se divise tout

naturellement en deux parties : l'une comprenant le résumé de ce qu'a été l'art perse avant la conquête musulmane ; l'autre, celui de ses transformations à dater de cet instant. Le cadre de ce livre ne permet guère que d'esquisser à grands traits ces diverses physionomies successives et la philosophie dont elles ont été le reflet. On s'est, il est vrai, un peu plus occupé de l'art persan que de l'art arabe. Texier, Pascal Coste et, de nos jours, M. Dieulafoy, ont mesuré, décrit et dessiné les monuments des Achéménides, des Parthes, des Sassanides ou de la Perse islamique. En Angleterre, Loftus ; en Allemagne, Stolze leur ont consacré des travaux archéologiques du plus haut intérêt. Mais personne ne leur a demandé les sensations dont ils se sont faits les interprètes. Peut-être aussi cette recherche était-elle superflue. L'Oriental ne sent pas et ne raisonne pas comme nous. Ces impressions que nous éprouvons dans les édifices arabes et perses demeurent nôtres et lui restent entièrement étrangères. Mais encore est-il bon de nous rendre compte de cette intuition première, si loin soit-elle de la nôtre. Une fois dégagée, c'est à nous de penser pour lui.



LAMPE MAZDÉIQUE.

(Collection de M. le Dr Fouquet.)



TAPISSERIE ACHÉMÉNIDE.
(Restituée d'après les bas-reliefs de Persépolis, par Dieulafoy.)

PREMIÈRE PARTIE

LA PERSE ANTIQUE

CHAPITRE PREMIER

LES ACHÉMÉNIDES

I. — *Les Origines de l'art perse; l'Élam avant l'invasion des races aryennes.*

Quand l'Élamite apparaît dans l'histoire comme prédécesseur immédiat du Mède, sa théologie a déjà subi de profondes modifications. Empruntée à celle

de la Chaldée, elle a passé par diverses métamorphoses; diverses idées étrangères s'y sont insinuées; mais, pourtant, elle n'en reste pas moins spiritualiste et dominée par la terreur de l'infini.

En tête du panthéon se dressent les personnifications des forces dissolvantes de la nature. Moullilla, le dieu de l'abîme, et son double féminin, Ninlilla, reçoivent, au sortir de la vie, les âmes des morts. La région où ils trônent est « le lieu des ténèbres d'où l'on ne revient pas, la demeure où l'on entre sans sortir jamais, la demeure où l'on s'enfonce toujours plus avant, la prison, le lieu où l'on n'a que la poussière et la boue pour aliments, où jamais on ne reverra la lumière, où les ombres emplissent la voûte comme les chauves-souris ». Il n'y a ni récompense pour le juste, ni châtiment pour le coupable, mais seulement une source de vie gardée par des génies qui peuvent en permettre l'accès à l'âme, puis la renvoyer sur terre animer un corps nouveau.

Tout un état-major de démons, échappés à cet enfer, s'acharne à la destruction du monde. Les armées de génies pervers qu'ils commandent sont toujours en campagne et le plus souvent triomphent, en dépit de la science des prêtres et de leurs incantations. Ishtar, qui s'était glissée dans cette religion, lui était étrangère, ainsi que Ramanou, Beltit et Mardouk. Divinités primitives des Sémites, elles ne s'y étaient incorporées qu'à mesure que s'était faite la fusion des deux races. L'Élam n'y avait apporté que son dieu mystérieux, Nakhounté, dont la statue inaccessible aux profanes était cachée dans le bois sacré de Suse; et ce que nous

savons de son mythe présente une analogie frappante avec les mythes des Chaldéens.

De même qu'en Égypte, l'implacabilité des choses a mis son sceau sur la pensée humaine; mais tandis qu'en Égypte, le climat est uniforme et la terre chaque année fertilisée par l'inondation, ici la chaleur torride de l'été succède sans transition au froid intense de l'hiver, et la terre ne prospère que grâce à un effort incessant. Aussi cette implacabilité, au lieu d'être tempérée par l'idée du renouvellement naturel, d'où était née la croyance osirienne, s'étale dans toute son horreur; au lieu d'entraîner l'homme vers la contemplation et l'extase, elle le jette dans l'épouvante de l'au delà.

Ce fut cette épouvante qui inspira l'art élamite. L'analyse de ce dernier ne serait pas ici à sa place; il suffira de rappeler ses caractères généraux. La ligne horizontale et l'exagération des profondeurs sont, en architecture, toujours prépondérantes; le sculpteur s'adonne à la recherche de l'expression de la force et de l'inéluctabilité des lois surhumaines par lesquelles il sent le monde régi. C'est Ninip Sandannou, le puissant, figuré sous les traits d'un géant qui étouffe un lion; Nergal, le grand héros, le roi des mêlées, lion à tête ou à buste d'homme; ou Bel, le démiurge, aigle à figure humaine, coiffé d'une tête de poisson monstrueux; Istoubar, le grand chasseur devant l'Éternel, et son compagnon Éabani, monstre humain à croupe de taureau. Ishtar s'était éprise d'Istoubar, dit la légende; mais l'amour de la déesse était mortel à qui s'y livrait et nombre de ses amants en avaient fait la terrible épreuve. Il repoussa Ishtar, et celle-ci, furieuse, suscita contre lui

un taureau ailé, pareil à celui que nous montrent les bas-reliefs de Ninive et de Babylone. Mais « Éabani vainquit sa force, car Éabani perça son corps. Il saisit le taureau céleste par la corne et lui planta son poignard dans le cou ». Ailleurs, cette personnification du mal se complique des traits de tous les animaux nuisibles en mille fantaisies composites. Ce sont les hommes-scorpions qui veillent sur le lever et le coucher du soleil, ou tout autre monstre fantastique, tel que celui que représente une statuette de bronze conservée au musée du Louvre, démon au corps de chien, porté sur des serres d'aigle, aux bras armés de griffes de lion et dont la tête de squelette est surmontée de cornes de chèvre, que quatre grandes ailes éployées couvrent de l'ombre du mystère infernal : assemblage étrange qui personnifie le vent du sud-ouest.

Une partie du décor des monuments de cette période a disparu, mais nous savons que la terre vernissée occupait le premier rang, ne laissant à la forme humaine qu'une place de médiocre importance. C'est à la ligne architecturale et à la ligne ornementale que l'artiste demande l'angoisse qui le torture et le cercle imbrisable dans lequel il se sent enfermé. L'assemblage géométrique, la répétition d'un motif donné, l'immuabilité d'une image toujours égale et toujours inflexible, où des jeux de lumière et d'ombre alternent, s'étendent sur les surfaces, comme pour souligner une dualité de cœur, proche voisine de la haine d'un monde semé d'embûches. Quant à la représentation animée, elle n'a qu'un but, symboliser la férocité. Ce qu'elle traduit avant tout, c'est l'hor-

rible, l'amalgame de tous les moyens de destruction. L'homme, si barbare qu'il fût alors, ne suffit cependant pas au gré du sculpteur à personnifier le mal, la dévastation et la ruine; il lui faut l'union de tous les traits essentiels de toutes les bêtes malfaisantes, et ces traits, il les exagère encore, afin d'en rendre l'aspect plus terrifiant. De même que le seront plus tard les Arabes, il est avant tout idéaliste. L'impression qu'il veut produire naît d'agencement de lignes abstraites et non de la vérité des formes réelles.

II. — *Les Aryens et le Mazdéisme*[1].

Au VIIIe siècle avant notre ère, Mèdes et Perses gravissaient enfin les plateaux de l'Iran. Longtemps après leur apparition, l'Avesta prétendait qu'ils avaient primitivement habité les régions que Ahourâmazda, le dieu bon, avait créées pour eux et dont Angrômaïnyous, le principe du mal, les avait chassés. Quoi qu'il en soit, leur religion dérivait en ligne droite des cultes de l'Inde. Les légendes des nouveaux venus faisaient de Zarathoustra (Zoroastre) le prophète de cet éternel dualisme. Ahourâmazda s'était révélé à lui : « Ahourâmazda, c'est le cercle entier du ciel, son corps, un corps de lumière, son œil, le disque du soleil. » Sous son ordre, six génies bienfaisants, les Ameshacpentas, veillent au maintien de l'équilibre de la nature. Chacun

1. Darmesteter, *the Zend-Avesta, Ormazd* et *Ahriman*; Spiegel, *Eranische-Alterthumskunde;* Rawlinson, *the Five great Monarchies.*

d'eux est un dédoublement d'Ahourâmazda. Dans cette lutte, des esprits secondaires, les Yazatas, sont leurs ministres. Enfin, chaque être humain, chaque Yazatas, chaque Ameshacpentas et jusqu'à Ahourâmazda lui-même, est gouverné par un être spiritualisé, être d'intelligence, « son double dans la pensée d'Ormuzd ». Cet être invisible, impalpable, la Favashi, veille sur la personnalité humaine ou divine, de même que le *Double* veillait sur l'Égyptien, aux temps pharaoniques.

Mais en face de cette hiérarchie du bien, la hiérarchie du mal se lève. Les Daévas ont pour chef Angrômaïnyous, l'esprit des ténèbres, l'implacable ennemi de tout ce qui est. Six Ameshacpentas, émanés de lui, les commandent. A l'instant où Ahourâmazda avait créé la lumière, Angrômaïnyous avait fait l'ombre, les animaux et les plantes nuisibles. Livré tour à tour à ces deux principes, victime de cette guerre sans paix ni trêve, l'homme, soutenu par les Yazatas, harcelé par les Daévas, devait vivre selon la loi du Prophète, sans chercher à sortir jamais de la situation où le hasard l'avait placé.

Comme sa devancière, cette religion enserrait l'âme dans une angoisse qui laissait peu de place au rêve. L'Aryen adorait Ahourâmazda, le seigneur de pureté, et les Ameshacpentas, qui participaient de son essence ; mais les Yazatas ne le défendaient que médiocrement, et encore ne le protégeaient-ils que pour vaincre les Daévas. C'était par intérêt qu'ils agissaient, et non par amour pour lui. Loin de voir la nature fructifier, il lui fallait sans cesse lutter contre l'aridité du désert,

afin de pourvoir à sa subsistance; tant et si bien, que l'un des premiers commandements de l'Avesta est ainsi conçu : « Celui qui fait produire le blé à la terre, celui qui cultive les fruits des champs, celui-là cultive la pureté; il avance la loi d'Ahourâmazda. » L'homme était placé ici-bas pour disputer le sol à Angrômaïnyous. Labourer était son premier devoir.

Une telle donnée ne comportait qu'un art empreint de résignation et de tristesse. Les préceptes du culte le restreignaient encore singulièrement. Ahourâmazda ne devait avoir ni sanctuaires ni statues. Seules, sur les hauteurs, des tours servaient de foyers où, d'âge en âge, les Mages entretenaient des feux, qui jamais ne devaient être éteints. La terre, le feu et l'eau étaient considérés comme sacrés; les souiller constituait le plus grand des crimes. A la mort, on ne devait ni brûler le cadavre, ni l'enterrer, ni le jeter à l'eau. C'eût été profaner l'un des éléments. On l'offrait en pâture aux bêtes de proie. L'âme, après être restée trois jours auprès de lui, partait à l'aube du quatrième pour le lieu du jugement céleste. Là, elle était placée dans la balance de l'ange Rashnou-Rasestha. Au sortir du tribunal, il lui fallait traverser le pont Chinvat jeté sur l'abîme. Coupable, elle tombait dans l'enfer et devenait l'esclave d'Angrômaïnyous; pure, elle était admise auprès du trône d'Ahourâmazda.

Telle était, du moins, la religion de la Perse à l'époque sassanide. Mais au temps des Mèdes et des Achéménides, il ne devait pas en être tout à fait ainsi. Nous savons, à n'en pas douter, que sous Sapor II (VIe siècle de notre ère), les livres sacrés de l'Iran furent

remaniés. Le principe du mal, qui chez les Hindous n'était point considéré comme coéternel du bon principe, fut déclaré avoir existé de toute éternité et devoir le contre-balancer éternellement. A vrai dire, cette distinction du mazdéisme est plus subtile que réelle et ne sépare que par une fiction la religion de la Perse de celle de l'Inde. L'Inde a suivi de point en point la loi de Zoroastre. Ahourâmazda n'est point pour elle le créateur du monde; être bon par excellence, il ne peut avoir créé rien de ce qui est mauvais, et doit un jour en triompher. Aussi, au lieu de faire d'Ahourâmazda et d'Angrômaïnyous deux êtres éternels, avait-elle placé au-dessus d'eux Zervan Akarana, le temps sans limite, puissance immuable, dont les deux fils Ahourâmazda et Angrômaïnyous (Ormuzd et Arhmen), frères jumeaux, s'étaient partagé l'univers. Arhmen, par droit d'aînesse, avait obtenu de régner neuf mille années : « Alors Ormuzd et Arhmen commencèrent à créer; et ce que faisait Ormuzd était droit et bon, et ce que créait Arhmen était pervers et mauvais. » Leur rivalité après neuf mille ans de combats devait aboutir au triomphe d'Ormuzd, vainqueur d'Arhmen réduit à l'impuissance. Mais ce principe, accepté tout d'abord par les Iraniens, ne résolvait en aucune façon la question et n'établissait qu'une réserve conventionnelle, que comblait le mazdéisme. Ahourâmazda n'était plus le dieu incréé, créateur de toutes choses; il dérivait d'une essence supérieure; il ne faisait que coordonner un univers préexistant, avec des forces toutes-puissantes. Sa lutte contre son frère n'était qu'une guerre dont la victoire était si lointaine, qu'aucun des

deux belligérants ne semblait devoir l'emporter. Le bien et le mal émanaient réellement de la substance divine et ne demeuraient distincts que pour un laps de temps, à l'expiration duquel, de nouveau, ils devaient se confondre au sein de l'être indifférent et inerte qui les avait enfantés.

L'exposé des préceptes de cette religion complexe était d'autant plus nécessaire que son action sur l'art de la Perse a été grande et que nombre d'auteurs n'en ont tenu aucun compte, pour ne voir dans l'œuvre de l'artiste que des thèmes dictés par la nature du sol, imités des modèles antérieurs ou pris aux peuples voisins. Leur théorie est parfois subtile, mais pèche par la base et prend l'effet pour la cause. Elle s'acharne à ne point tenir compte des hérédités esthétiques des races et de la philosophie des formes, pour ne retrouver, en tout et partout, que les tâtonnements d'un manœuvre maladroit. Divers motifs achéménides, parthes ou sassanides, donnent le plus formel démenti à cette doctrine; autant que possible ils ont été reproduits, car, plus que toute dissertation, ils démontrent que le praticien n'a fait jamais qu'ébaucher le rêve de celui qui a pensé pour lui.

III. — *Les premiers thèmes de l'art perse.*

Les édifices de la période de formation ont tous disparu, et tout au plus les auteurs grecs qui nous les ont décrits nous ont-ils laissé quelques renseignements sur leur décor et leur structure; c'était là autant de

bonnes raisons pour que chacun s'ingéniât à les reconstituer. Selon les uns, le style de ces premiers monuments aurait été grécisant et emprunté en partie à l'Ionie; selon les autres, il dériverait des types consacrés de l'art babylonien et ninivite; selon une troisième école enfin, l'architecture en plate-bande des palais de Darius et de Xerxès n'était qu'un art factice, né du caprice des grands rois et non une tradition nationale; elle n'incarnait que leur fantaisie, et, à côté de cette architecture officielle, une autre architecture, basée sur l'emploi de la voûte, représentait celle de l'époque achéménide et peut-être même des premiers Mèdes.

Et les prétextes les plus spécieux d'abonder à l'appui de l'une ou l'autre de ces théories : improvisation de la civilisation mède; ignorance artistique des Aryens; nécessité où ils se trouvaient de se créer un art avec des éléments déjà épurés, et qu'ils n'eussent qu'à assembler selon leurs préférences; matériaux imposés par la nature d'un sol où la pierre est tantôt rare, tantôt abondante, mais où les montagnes sont partout dépourvues de forêts.

A étudier l'architecture des premiers monuments achéménides, on reconnaît bien vite qu'ils n'ont rien de commun avec les formules de l'Hellade. Seuls, les Parthes tentèrent d'introduire dans leurs constructions certains thèmes familiers au répertoire de la Grande Grèce; mais la réaction violente qui se produisit à la chute de leur dynastie éphémère, l'empressement que montrèrent les Sassanides à retourner vers un art indépendant qui personnifiât leurs aspirations natives,

suffisent à montrer l'éloignement des Aryens pour l'hellénisme. Quant à croire que l'architecture en plate-bande des palais de Persépolis n'a été qu'un décor factice, destiné à servir de cadre au caprice des grands rois, il n'y faut pas songer davantage; les monuments prouvent surabondamment que la plate-bande fut une tradition iranienne, qu'elle eut pour base l'emploi du bois, quelque rare que celui-ci pût être, et que la voûte ne commença à la remplacer que sous les Sassanides, ou tout au plus sous les derniers successeurs de Mithridate et d'Artaban.

A l'instant où les Aryens débouchent dans l'Iran, il leur faut d'abord disputer le sol aux rois de Ninive. Les Mèdes poussent vers les bords de la mer Caspienne et s'y fixent, divisés en tribus gouvernées par des princes feudataires d'Ashshourbanipal et d'Ashshour-édililani. Les Perses ne sont alors que les vassaux des rois mèdes. Établis en Élam, ils fondent quelques gros villages, Sisidoma, Ormud et Taoké, et deux bourgs, Persépolis et Pasargade. Soudain, l'invasion scythe met les uns et les autres au premier plan de l'histoire antique. Khvakhshatra (Cyaxare), alors chef des tribus mèdes, s'allie aux nouveaux venus. Dans la tourmente qui s'ensuit, le roi d'Assyrie et les Scythes disparaissent; Cyaxare reste seul debout et l'empire mède est constitué.

C'est au cours de cette période agitée que s'élève le seul monument dont la description nous soit connue, le palais de Cyaxare à Ecbatane. L'un des meilleurs historiens de l'antiquité, Polybe, après avoir parlé de la vieille capitale et de son état de décadence à l'instant où

l'expédition d'Antiochus le Grand y pénétra, nous le dépeint ainsi : « Le palais a près de sept stades de tour, et la magnificence des divers bâtiments dont il se compose donne une haute idée de la richesse des princes qui, les premiers, ont créé cet ensemble imposant. Quoique le bois employé dans la construction fût tout cèdre et cyprès, nulle part il ne se montrait à nu. Solives, plafonds, lambris, colonnes qui soutenaient les portiques et l'hypostyle, tout était revêtu de lames de métal. Ici, c'était l'argent, et là, c'était l'or; toutes les tuiles étaient d'argent. » Et, plus loin, l'auteur ajoute que tout ce revêtement précieux disparut lors de la prise d'Ecbatane par Alexandre, et que ce qui avait échappé à ce premier désastre devint la proie des soldats de Séleucus.

Si faible que soit la créance à accorder à un historien ancien, cette définition se trouve confirmée par la structure des monuments achéménides, et ce palais de Cyaxare, si complètement perdu, reste pour nous le prototype d'un art national, cultivé par toute la dynastie des grands rois. On a objecté la rareté du bois, le peu de résistance qu'il offre à l'action du temps, la difficulté du transport à travers les montagnes. Ce sont là des raisons excellentes, si l'on prend notre civilisation pour règle, mais qui tombent d'elles-mêmes, si l'on cherche à les appliquer aux peuples de l'Orient ancien.

La rareté du bois? Mais c'est précisément là ce qui faisait le luxe d'un édifice destiné au monarque. Le peu de résistance de la matière? Mais le palais ne répondait qu'au désir du souverain. Il n'était point

tenu à présenter cet aspect d'immuabilité, d'indestructibilité, d'éternité que doit symboliser le temple qu'habite une puissance surhumaine. La difficulté des transports? Mais c'est là une conséquence de la rareté. Un tel obstacle comptait peu jadis pour pareille entreprise. Exclure le bois de l'architecture perse, sous un tel prétexte, est exactement comme si l'on voulait exclure pour la même cause le granit de l'architecture de l'Égypte; et la preuve de cela est si vraie, que là où l'architecte avait la pierre à pied d'œuvre, il ne la faisait pas concourir plus à l'économie générale de l'édifice que là où il lui fallait quatre à cinq jours pour la faire transporter. Non, l'architecture en platebande et l'emploi du bois sont les deux grands caractères de l'art iranien, les deux traits saillants qui le définissent à la période achéménide. Que le décor du palais de Cyaxare ait été une réplique de celui des palais de la Chaldée et de l'Assyrie, qu'il ait consisté en un placage d'or ou d'argent, il ne saurait y avoir de doute à ce sujet. Ce sont là des affinités qu'on retrouve chez tous les Orientaux. Par tout l'Orient, l'art de l'orfèvre a précédé celui de l'architecte; par tout l'Orient, l'ornemaniste s'est plu aux assemblages de formes symboliques ou rythmiques, dont les éléments sont restés les mêmes toujours. La mention spéciale des tuiles argentées témoigne en outre d'un talent déjà assez développé chez le céramiste; talent inné en Chaldée, et dont la tradition s'imposait aux Iraniens.

Appelée du jour au lendemain à succéder à la Médie, la Perse, qui n'avait aucun art, s'empara de celui de ses anciens maîtres. Les architectes changèrent

de matériaux, substituèrent aux colonnes de bois des colonnes de pierre, et des revêtements de faïence et de porphyre aux revêtements d'argent et d'or. Mais invariablement, ils recopièrent les formules qu'à la première heure ils s'étaient appropriées. Ils se bornèrent à être les continuateurs de l'Assyrie et de l'Égypte. Avec le temps, ces formules se modifièrent, jamais elles ne subirent d'altérations semblables à celles qui renouvelèrent l'art hellénique sous les empereurs byzantins. Quinze siècles durant, de l'avènement de Cyrus à l'évolution musulmane, elles demeurèrent fidèles à leur origine, reflets d'une civilisation qui ne fut jamais bouleversée par un de ces cataclysmes qui changèrent la face du reste du monde ancien. La direction politique de l'État oscilla plusieurs fois; l'unité philosophique et religieuse, qui en était le principe, demeura toujours à l'abri de la secousse; si bien qu'à travers même l'introduction de l'Islam, le génie de la race se fit jour avec une incroyable vigueur. « Quoique subjuguée par une nation sémite, dit Renan, la Perse sut maintenir ses droits de nation indo-européenne et se créer une philosophie, une mythologie et une épopée[1]. » Ce n'était même pas une création que cette efflorescence philosophique, mythologique et épique de la Perse musulmane, mais une renaissance qui gardait intactes toutes les préférences du passé.

1. Renan, *Essai sur Averrhoës.*

IV. — *L'Architecture funéraire et religieuse.*

Si la lettre du dogme mazdéique voulait que le corps fût livré aux carnassiers, exposé dans un lieu isolé, ainsi que le sont encore aujourd'hui les cadavres des derniers Guèbres, dans ces tours que l'on voit aux Indes, bâties sur des collines, il ne pouvait en être ainsi lorsqu'il s'agissait du roi, dont la puissance constituait une délégation divine, et qui était en quelque sorte l'intermédiaire direct entre l'homme et le dieu. Aussi, tandis qu'aucune tombe privée ne nous est connue, quelques ruines disséminées dans les buttes de décombres où l'on croit reconnaître Pasargade, la Ville Sainte, et quelques hypogées creusés dans la montagne qui domine Persépolis, furent les tombeaux de la famille d'Achéménès. L'un est celui de Darius, les inscriptions ne laissent à ce sujet place à aucune controverse; les autres ne nous ont pas gardé le nom du souverain.

A Pasargade, la tombe construite précéda l'hypogée; et dans ces deux types d'architecture funéraire, on s'est appliqué à retrouver l'influence qui tour à tour se serait partagé le premier siècle de l'ère perse, celle de la Lydie et celle de l'Égypte.

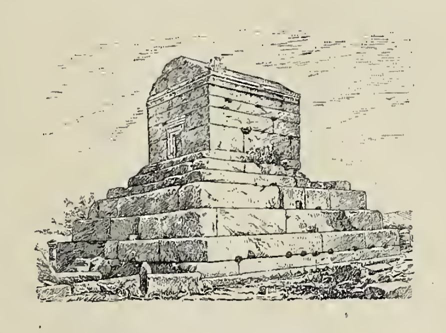
Pour ce qui est de l'Égypte, cette influence est manifeste. Mais entre les monuments lydiens et les monuments perses, des divergences profondes existent, qui permettent peu un rapprochement. Que le sculpteur se soit emparé de certains ornements lydiens,

peut-être. Sous le règne de Cyrus, la Lydie arrive au faîte de sa splendeur, et Gygès est en passe de devenir pour l'Hellade un héros de roman. Toutefois, cet éclat fut de courte durée, et Crésus défait, elle disparut pour toujours. L'influence de Babylone est plus visible, la mise à contribution de son art plus manifeste. Elle touche à la décadence; mais sous le règne de Nabou-paloussour, généralissime d'Ashshourédililani, révolté contre son maître et allié des Mèdes contre les Scythes, une renaissance se produit dans la vieille capitale que le transfuge-roi rebâtit magnifiquement. Au centre de la nouvelle ville, proclamée par les historiens la plus belle du monde, la tour gigantesque de Bel dresse ses sept étages, portant une statue en or massif du dieu, haute de soixante pieds. Le palais royal, achevé en cinquante jours, a des jardins suspendus; et la ville de Borsip, relevée de ses ruines, des remparts flanqués de portes de bronze « si épaisses, que deux chars pouvaient passer de front sur leur couronnement ». Le rapprochement comparatif des plus vieux ornements perses et des motifs assyriens de cette époque tend à établir que c'est bien plutôt à ces monuments que les constructeurs au service de Cyrus demandèrent leurs modèles, et que les types lydiens, qui les répètent, leur ont été eux-mêmes demandés.

Une disposition toute spéciale est commune aux sépultures des premiers rois perses. Les voyageurs grecs qui les visitèrent nous les montrent peu élevées et environnées de jardins, dont l'ombre les enveloppait de toutes parts. Strabon raconte qu'Aristobule fut chargé par Alexandre de réparer la tombe de Cyrus, et

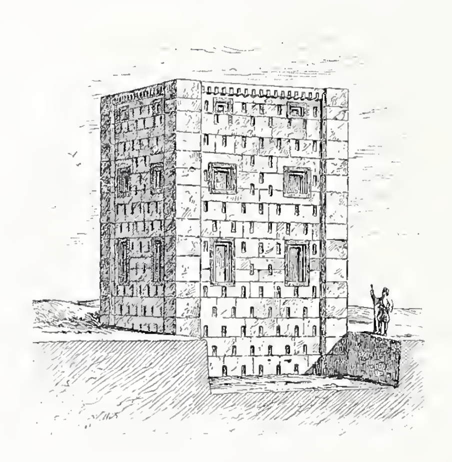
nous représente celle-ci comme une tour de médiocres dimensions, pleine et massive à la base, avec un caveau dont l'entrée était si étroite, qu'il fallait se courber pour y pénétrer.

Dans cette chambre funéraire, Aristobule avait vu un lit d'or, une table chargée de vases pour les libations, un cercueil d'or et des vêtements constellés de joyaux. D'après cette description, on a cru reconnaître le tombeau du fondateur de la monarchie achéménide, dans un monument composé d'un soubassement divisé en six gradins posés en retrait, de façon à décrire de larges marches, que surmonte une petite chapelle couverte d'un toit à double pente. La porte est très basse (0m,78 de large sur 1m,35 de haut), et l'exiguïté du caveau répond bien à la définition de Strabon. Aucune inscription, aucune sculpture, mais un portique régnant sur trois côtés, dont il ne reste que quelques bases de colonnes, et que peut-être environnait jadis un second enclos. Ce monument n'a rien du style perse; aucune réplique ne nous en est fournie par les autres tombes. Deux sont à Pasargade, une troisième à Persépolis. Leur masse générale accuse la forme d'une pyramide quadrangulaire tronquée, couronnée



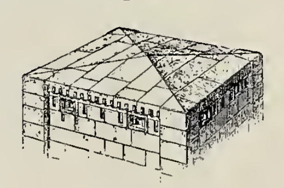
LA TOMBE DE CYRUS,
A PASARGADE. (D'après Dieulafoy.)

d'un pyramidion. Toutes trois ont 7 mètres de côté, 12 de haut; des pilastres sont cantonnés aux angles, et en frise court une rangée de denticules. Des baies carrées, de 2m,75 de côté, percent trois des façades, murées d'une dalle de marbre noir. A l'intérieur, la chambre funéraire est située à 5m,10 au-dessus du sol. On y arrive par un escalier dont les arrachements sont encore visibles; la porte est basse, et sur le seuil on distingue nettement la trace de l'emmanchement des lourds vantaux de pierre qui jadis la fermaient. Enfin, sur chacune de leurs quatre faces, des alvéoles rectangulaires sont distribuées, déterminant une alternance régulière de pleins et de vides. Ce n'est pas là, assurément, un signe de maçon indiquant l'épaisseur de pierre à enlever au ravalement, ainsi qu'on l'a prétendu. La surface où s'ouvrent ces alvéoles est déjà ravalée. De plus, elles sont établies avec une symétrie parfaite, qui n'aurait aucune raison d'être, si elles avaient dû disparaître; et sur les trois pyramides, le travail est poussé juste au même point. On serait tenté de voir là, non pas l'enchâssement d'une



TOMBE DE PASARGADE.
(D'après Dieulafoy.)

plaque de marbre ou de faïence, ainsi qu'il a été proposé, mais une de ces recherches d'esthétique dont on fait si bon marché, un besoin de marquer le monument funéraire du sceau de ce dualisme de lumière et d'ombre, qui était la loi du mazdéisme, et de montrer la lutte de ces deux puissances coéternelles, se poursuivant jusqu'au seuil de l'au delà. Au point de vue religieux, la tombe ainsi construite se trouvait suspendue entre ciel et terre, et la conscience perse tranquille; aucun des éléments sacrés ne se trouvait de la sorte profané.



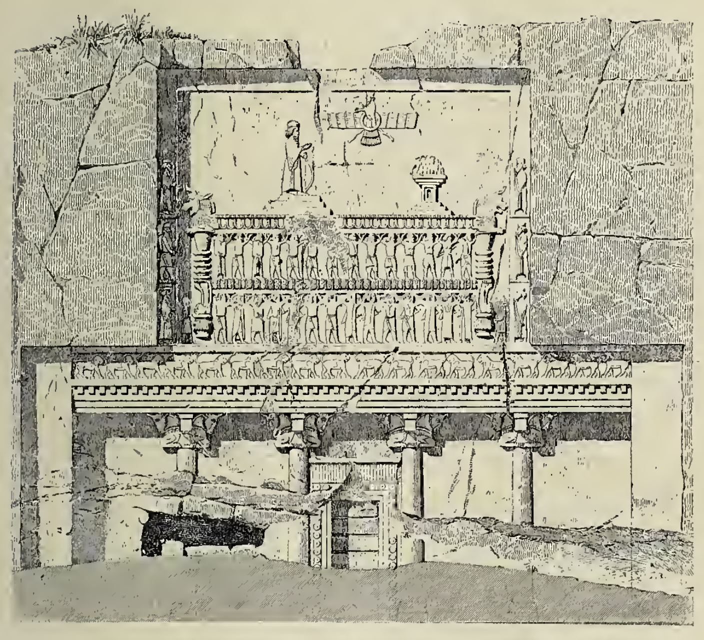
PYRAMIDION
DE LA
TOMBE DE PASARGADE.
(D'après Dieulafoy.)

Avec Kambousiah (Cambyse) apparaît le type de l'hypogée. Maître de l'Égypte, le fils de Cyrus semble avoir été subjugué par la civilisation du pays qu'il venait de réduire à merci. Il adopte les attributs des Pharaons, fait rebâtir le temple de Néït et reçoit du grand-prêtre Ouzaharîsinti l'initiation aux mystères de la déesse. L'impression fut si forte que, peu d'années après la conquête, Darius faisait creuser sa tombe dans le *Mont Royal* de Persépolis, et que, dès lors, chaque souverain l'imita et vint reposer à ses côtés. Cette syringe, toutefois, est loin d'avoir le développement de celles des grands Pharaons de la période thébaine. Au lieu de s'enfoncer dans la montagne du couchant et d'y retracer les phases du voyage du mort à travers le monde funèbre, elle n'est qu'un caveau dépourvu de tout ornement. Au lieu d'être la demeure du *double,* le logis qui abrite une parcelle impalpable de l'être,

pendant que l'âme poursuit le cycle de ses *devenirs*, elle n'est que l'asile où s'opère la décomposition du corps. Une sorte de vestibule, de dimensions médiocres, donne accès à une chambre basse dans l'aire de laquelle sont ménagés, au cœur du roc, de un à neuf sarcophages. Aucune sculpture, aucune inscription, aucune trace de vie ou d'espérance. Non, la tradition du mazdéisme était entrée déjà dans les mœurs, quoi qu'on en ait dit, pour expliquer l'existence de ces hypogées. Leur exiguïté et leur silence suffiraient seuls à le prouver.

A l'extérieur, par contre, une composition immense annonce l'entrée de la tombe. La paroi de rocher qui lui sert de champ est toujours une falaise abrupte, qu'au préalable le sculpteur a épannelée avec soin. Son tableau, suspendu à plus de 50 mètres de haut, se divise en trois parties à peu près égales et décrit une croix grecque, mesurant invariablement 22 mètres. Le bras inférieur, non décoré, répond, étant donnée la figuration des anciens, à l'esplanade étendue devant la demeure mortuaire. Sur le bras transversal s'étale la façade de celle-ci. C'est un portique, soutenu par quatre colonnes, dans l'axe duquel s'ouvre la porte du caveau. La baie en est étroite et haute, encadrée de listels, surmontée d'une gorge égyptienne et évidée seulement jusqu'à moitié de sa hauteur. La partie supérieure est remplie par un vantail figuré, que complétait sans doute le bloc de pierre servant à sceller l'ouverture, après l'introduction du cercueil royal. De la sorte, la sépulture se trouvait encore isolée entre ciel et terre, et le dogme respecté.

Au-dessus de ce portique, le bras supérieur de la croix forme frontispice. La surface en est ravalée presque polie, et en haut-relief s'y détache une scène du mythe mazdéique, toujours la même. Toute la

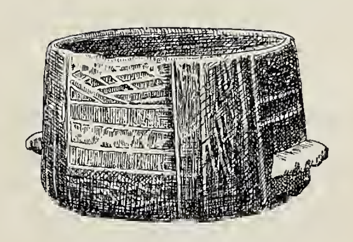


LA TOMBE DE DARIUS, A PERSÉPOLIS. (D'après Dieulafoy.)

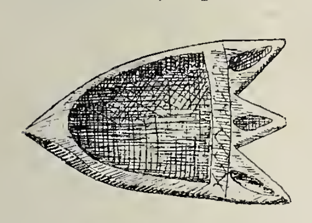
largeur du champ est remplie par une estrade, copiée sur celle qui, sans doute, portait le trône du roi, aux jours de réception, dans l'hypostyle des grands palais de Persépolis, de Suse et d'Ecbatane. Un socle s'y dresse, sur lequel le souverain se tient debout, s'appuyant sur son arc de la main gauche, et étendant la

droite vers l'autel où brûle le feu consacré. Au haut de la scène plane l'image d'Ahourâmazda, l'esprit qui se cache dans le disque. Enfin, sur le devant de l'estrade, de nombreuses figures se détachent, réparties en deux files superposées. Des découvertes les plus récentes, il appert qu'elles représentent les provinces de l'empire groupées autour du trône; elles le soutiennent, elles l'élèvent, et le nom de la satrapie, gravé sous les pieds de chacune d'elles, est même là pour l'affirmer. Malgré tout, il semble cependant qu'il se rattache à cette scène un symbolisme peu connu, mais qu'on retrouve dans tout l'Orient antique; elle rappelle trop une scène du rite égyptien pour n'avoir avec elle aucun lien de parenté. Dans les sanctuaires thébains, une estrade toute semblable à l'estrade persépolitaine est soutenue aussi par des génies représentés les bras levés. Or ces figures décrivent simplement la syllabe *ka,* du mot *tka,* faire monter et redescendre la flamme. La figure d'Ahourâmazda n'est pas moins étrange; elle ressemble tout autant au disque ailé égyptien, l'habitant de *Houd,* dieu beau, irradiant la lumière, et il n'est pas jusqu'aux rubans tombant de ce disque qui ne soient pareils aux rubans par lesquels l'influence magique se communique au pharaon. On pourrait même prolonger beaucoup plus loin cette comparaison critique. En Égypte aussi, le roi est tantôt debout, tantôt agenouillé sur un escabeau; mais ce socle n'est pas un simple tabouret. C'est le symbole du *Ma* de la puissance créatrice et rénovatrice, personnifiée par la flamme. Enfin, la présence de la gorge égyptienne rayée de ses palmettes, à la porte du caveau, est encore plus frappante. Ce n'est

pas là une moulure, mais l'un des principaux emblèmes du culte d'Amon. Ces palmettes multicolores, où certains n'ont vu que des stries variées, ce sont les flammes du *Ma*, les rayons de la double vie, l'irradiation qui se produit au passage de l'Osirien identifié dans sa tombe au soleil, les fulgurances magiques qui annoncent les renaissances accomplies dans le ciel du temple, quand le roi le traverse pour exercer le pouvoir créateur, au lieu et place du dieu. Les plus vieux *mastabas* en sont couronnés, comme aussi les plus anciens sanctuaires, et le type s'en est perpétué immuable jusqu'aux derniers temps de la période romaine. Que les Perses ne se soient point bornés à copier servilement le symbolisme de l'Égypte, la chose est certaine; mais trop de points de contact existent entre ces deux interprétations d'un dogme, par bien des côtés identique, pour que les derniers venus ne se soient pas inspirés de l'œuvre de leurs devanciers, dont la philosophie, vieille de quelques milliers d'années, avait eu le temps d'aboutir à un idéalisme parfait.



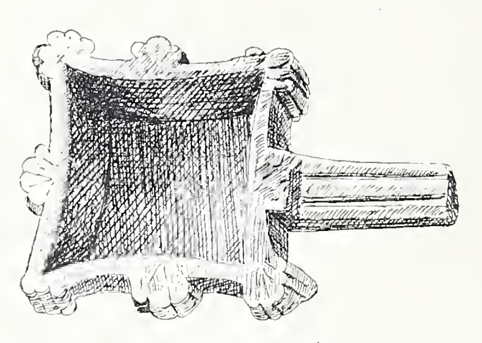
CASSOLETTE MAZDÉIQUE.
(Collection de M. le Dr Fouquet.)



LAMPE MAZDÉIQUE.
(Collection de M. le Dr Fouquet.)

L'architecture religieuse fut rigoureusement bannie

de toute la Perse mazdéique. L'un des préceptes du culte proscrivait le temple et voulait que les rites fussent célébrés en plein air. Aussi les autels du feu sont-ils les seuls monuments consacrés de toute l'antiquité achéménide, parthe ou sassanide. Toujours ces autels se présentent par groupes de deux, ce qui, une fois de plus, fait songer aux idées de l'Égypte sur la double flamme de vie. L'un de ces groupes s'élève en Médie, au sommet d'un massif montagneux qui commande la ville moderne de Démavend. C'est une plateforme longue de 60 mètres, large de 3 mètres, et bâtie en gros quartiers de rocher, sans aucune prétention artistique.



CASSOLETTE MAZDÉIQUE.
(Collection de M. le Dr Fouquet.)

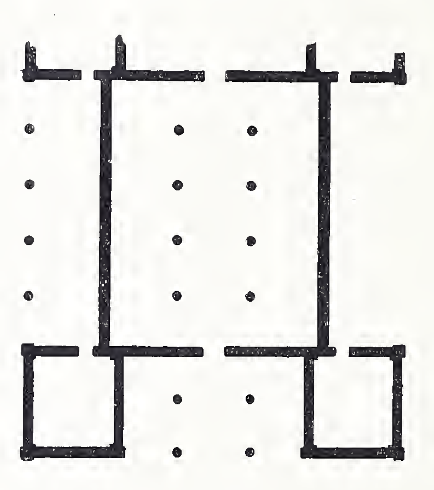
En Perse, plusieurs autels couvrent l'éperon de la montagne qui fait face à Persépolis. Leur base est restée abrupte, coupée de quelques marches qui donnent accès aux pyrées. Ceux-ci reposent sur un socle aplani. Ils sont taillés dans le roc vif et de hauteur inégale. De même que la tombe construite, leur masse donne une pyramide quadrangulaire tronquée; chaque face est décorée d'un arc plein cintre, appuyé à des colonnettes engagées aux angles, et, au sommet de l'autel, une table carrée, crénelée de merlons, constitue l'âtre

où brûlait le feu qu'entretenaient les Mages. Le style archaïque de ces autels permet de reculer leur fondation au delà du règne des grands rois, alors que Persépolis n'était encore qu'une bourgade. Darius n'aurait même, si l'on en croit certains auteurs, choisi ce lieu, pour l'emplacement de sa nécropole, qu'en raison de légendes qui les rattachaient au passé des Aryens.

V. — *L'Architecture civile.*

Vainqueur d'Astyage à Pasargade, Cyrus s'était plu à embellir la vieille bourgade perse et à en faire sa résidence favorite; à l'avènement de Darius, elle était déjà considérée comme Ville Sainte, et, bien qu'abandonnée par ses successeurs, qui tous lui préférèrent Persépolis, Suse et Ecbatane, elle conserva, jusqu'à la conquête macédonienne, ses monuments et ses trésors. Au milieu de ses décombres, quelques vestiges de monuments subsistent, qu'il est malaisé d'identifier : un soubassement gigantesque, de 232 mètres de côté sur 12 de haut, destiné à quelque palais que Cyrus n'eut pas le temps d'achever, quelques bases de colonnes, une colonne entière encore debout, un pilier d'ante finement sculpté et quelques arasements de murs. C'en est assez, du moins, pour établir que l'appartement de réception du roi, situé sur une terrasse dominant la plaine, consistait déjà en une salle hypostyle entourée de portiques, et que, par conséquent, les édifices de Persépolis représentent la pleine éclosion d'un art national, et non un emprunt fait à l'art de l'Égypte,

ainsi qu'on l'a souvent répété. Sous Cyrus, l'Égypte est encore inconnue des Iraniens, qui n'y pénètrent qu'avec Cambyse, et le palais de Pasargade, considéré comme une réplique lapidaire du palais de bois d'Astyage, prête à la description de Polybe une grande apparence de vérité.

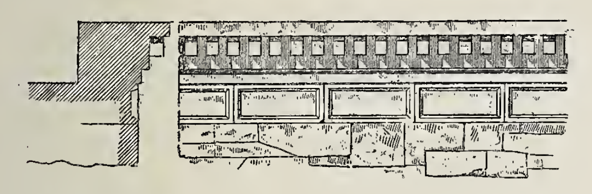


LE PALAIS DE CYRUS, A PASARGADE.

Si précieux que soient ces renseignements, la ruine de l'édifice est trop complète pour qu'il soit possible d'en restituer l'architectonie; mais les dispositions du plan sont celles qu'on retrouve dans les constructions de Darius : un portique à quatre colonnes, flanqué de deux salles latérales, puis un hypostyle à trois nefs, où douze colonnes supportaient le plafond. Complétez par la pensée ce palais, il ne différera de ceux de Darius que par le nombre des colonnes de sa salle. C'est donc à Persépolis qu'il faut chercher ce que fut l'architecture des Aryens.

Là, les demeures des grands rois se sont groupées sur une esplanade, dont le noyau est une colline que les ingénieurs se sont évertués à aplanir. Son péri-

mètre a de nombreux ressauts et suit les ondulations de la roche; toutefois, l'enceinte ainsi tracée détermine une sorte de parallélogramme de 473 mètres de large sur 286 de profondeur, adossé à la nécropole royale. L'aire de ce plateau factice s'élève à 13 mètres au-dessus du niveau de la vallée; l'appareil des murs de soutènement est polygonal; une plinthe et une corniche crénelée, faisant parapet, constituent toute la décoration



CORNICHE DU PLATEAU DE PERSÉPOLIS. (D'après Dieulafoy.)

du parement, qui souvent a plus de 4 mètres d'épaisseur. Les dépressions de la colline sont nivelées au moyen de remblais recouverts de dallages, et au-devant de la façade est se déploie un escalier monumental dont les cent onze marches sont si larges et si peu hautes, que les historiens arabes ont pu, sans exagération, dire qu'il était possible de le descendre à cheval. Précédé d'un perron, il a deux volées divergentes parallèles aux murs, deux paliers symétriques, puis deux volées convergentes, séparées des premières par un mur d'appui. Sur cette terrasse se sont répartis successivement les palais des Darius et des Xerxès, chacun tenant à surpasser son devancier. Ce sont les propylées et la salle du trône de Xerxès, la salle aux cent colonnes de Darius et les salles d'audiences ordinaires

de l'un et l'autre des deux souverains. Des amoncellements de décombres marquent la place des demeures privées. Leur état est tel qu'il est impossible de reconnaître, même approximativement, le plan.

Les propylées de Xerxès, restaurées d'après les données archéologiques les plus probantes, comprenaient deux tours rectangulaires, bâties en briques, dont l'aspect est vaguement celui des pylônes de l'Égypte. Un toit s'étendait de l'une à l'autre, soutenu par quatre colonnes, et, dans l'axe de chacune d'elles, s'ouvrait une porte immense dont les montants de porphyre gris, hauts de 11 mètres, sont flanqués de figures de taureaux ailés, pareilles à celles des monuments assyriens. Ces monstres ne mesurent pas moins de 6 mètres de long sur 5 de haut; vus de face, la partie antérieure de leur corps se détache, à l'avant de la porte, en ronde bosse, tandis que la partie postérieure se profile, dans l'ébrasement, en haut relief. Les colonnes sont également en porphyre gris, rayées de nombreuses cannelures et pourvues de bases campaniformes recouvertes de folioles légères. Le chapiteau a disparu, mais ce qu'il en reste permet de reconnaître l'ordre composite perse.

Tous les historiens d'art s'accordent aujourd'hui à reconnaître dans l'hypostyle de Persépolis une enceinte d'apparat réservée aux audiences solennelles du monarque, enceinte isolée et indépendante du palais d'habitation. Là, assis sur un trône posé sur une estrade, le roi des rois apparaissait à certains jours, dans tout l'éclat de la pompe orientale, aux courtisans et aux ambassadeurs étrangers. Le nom d'*apâdana*, donné par les Perses à ces salles, alterne avec celui

d'*adrâctâna athangaîna* (salle à colonnes). Trois tendances se partagent leur architecture : l'emploi de la brique comme principal élément de construction; le surélèvement de l'édifice sur un soubassement richement décoré et l'élancement des supports.

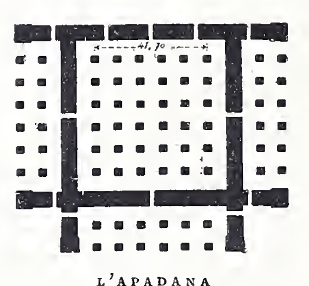


LES PROPYLÉES DE XERXÈS, A PERSÉPOLIS. (D'après Dieulafoy.)

L'*apâdana* de Xerxès repose sur une terrasse, faite de pierres appareillées sans mortier et reliées par des crampons, qui l'exhausse de $3^{m},50$ au-dessus de la grande esplanade. Quatre escaliers à rampes inverses desservent un double perron étendu en avant de la façade principale, coupé de traces de canaux et de bassins qui témoignent de la présence d'un jardin antique établi aux alentours du monument. Toute la main courante de l'escalier, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et tout

le soubassement compris entre les rampes des deux perrons, sont couverts de sculptures et d'inscriptions.

Sur la terrasse, trois groupes de colonnes se partagent en trois grandes divisions bien tranchées; au centre, une salle hypostyle, divisée en cinq nefs, comptant ensemble trente-six colonnes, et trois portiques à deux rangs de six colonnes chacun. Bases de chapiteaux compris, ces colonnes mesurent $19^{m},40$ et sont séparées par un entre-colonnement de 9 mètres d'axe en axe. Ces proportions ont été, bien à tort, comparées à celles des salles hypostyles de l'Égypte. Sans doute, le rapprochement démontre à merveille que l'entablement jeté sur ce vide énorme ne pouvait être qu'une charpente de bois; mais c'était méconnaître les données élémentaires de l'esthétique que d'en tirer d'autres conclusions et établir un parallèle entre les deux architectures. Le temple égyptien n'est pas un édifice dont il soit possible de rechercher les origines; elles se confondent, au delà de l'histoire, avec le mythe solaire et celui du culte des morts. Lorsqu'il se dresse pour la première fois, c'est déjà la demeure divine, dont chaque division, chaque élément, chaque détail, chaque ornement est un symbole. C'est l'image du ciel, avec les cantons sans nombre, que l'imagination égyptienne s'était appliquée à peupler de fictions autant que faire se pouvait. Que l'Égypte ait été un pays de forêts, l'architecte

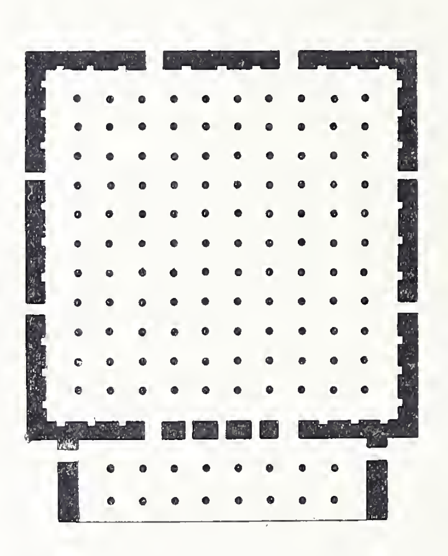


L'APADANA
DE XERXÈS, A PERSÉPOLIS.
(D'après Dieulafoy.)

n'en eût pas moins employé la pierre à construire cette surnaturelle demeure. Le sentiment religieux, arrivé au paroxysme de l'exaltation, réclamait l'aspect terrible de l'entrée d'un monde inconnu, le rétrécissement des perspectives, l'étouffement de l'âme, enserrée de tous côtés par l'angoisse de l'infini. Loin de là, la salle du trône n'avait pour but que de fournir un cadre luxueux à l'éclat de la majesté souveraine. Quand le roi des rois s'y montrait à la foule des dignitaires réunis en un jour d'audience, il fallait que, de toutes parts, ceux-ci pussent le contempler. Partant, l'entre-colonnement des nefs devait être assez large pour que, de tous les coins de la salle, le regard embrassât l'estrade portant le trône, et que les colonnes fussent assez minces pour ne point murer la perspective, ainsi que cela a lieu dans l'hypostyle des sanctuaires égyptiens. Une atmosphère de mystère vague devait flotter pourtant autour de la personne royale et concourir à son triomphe. L'élancement des colonnes soutenant le plafond sur leur frêle fût, à près de 20 mètres au-dessus du sol, étendait dans l'immensité du vaisseau une pénombre douce, donnant à ce sentiment une parfaite interprétation. Que cette disposition soit d'accord avec des besoins plus pratiques; que, étant donné le climat de la Perse, l'ombre et la fraîcheur se soient trouvées être ainsi habilement réparties, peu importe. En Égypte, point n'est entré ce souci en jeu quand l'idée philosophique a imposé sa volonté toute-puissante au maçon.

L'*apâdana* aux cent colonnes de Darius est le modèle par excellence de ce type d'architecture. Son plan est des plus simples. Il se réduit à un parallélogramme de

76 mètres sur 91, dans lequel se répartissent dix rangées de dix colonnes et que précède, sur la façade principale (façade nord), un portique de 56 mètres de front sur 16 de profondeur, où deux rangées de huit colonnes semblables sont enclavées entre deux piliers d'ante, ornés de gigantesques taureaux ailés.



L'APADANA AUX CENT COLONNES DE DARIUS, A PERSÉPOLIS.

Les colonnes sont, détail pour détail, celles de l'hypostyle de Xerxès. Presque toutes sont tombées et partout les murs ont disparu; mais de distance en distance les portes, les fenêtres et les niches sont encore en place, et entre elles court un arasement de pierre ayant formé jadis la plinthe du parement détruit. Ces particularités, mieux qu'un témoignage de voyageur antique, nous expliquent la structure de l'édifice. Le soubassement, les escaliers, les colonnes, les portes, les fenêtres et les niches étaient de calcaire compact ou de porphyre; entre les châssis des baies courait une maçonnerie de briques crues, revêtue à l'extérieur de briques cuites

et de briques émaillées, déterminant, par leurs imbrications alternées, un dessin de tapisserie; à l'inté-



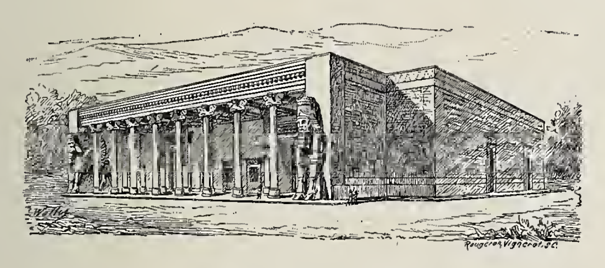
L'APADANA AUX CENT COLONNES DE DARIUS, A PERSÉPOLIS. (D'après Dieulafoy.)

rieur, d'une paroi de faïence polychrome, divisée en panneaux distincts. Le couronnement, modelé de mou-

lures dont les façades des tombes nous ont gardé de fidèles copies, était pourvu de même d'une frise de faïence, entourée de placages d'or et d'argent. Ces placages gagnaient l'intérieur de l'hypostyle et s'étendaient aux poutres, aux solives et aux lambris des plafonds, divisés naturellement en caissons par l'entre-croisement des charpentes. Le long des murs, entre les revêtements céramiques, régnaient des boiseries incrustées d'ivoire et des tapisseries, et, sur le sol, se déroulaient ces pavages de pierre de différentes couleurs, dont le *Livre d'Esther* nous a laissé cette description. « Des tentures de coton blanc et bleu étaient suspendues par des cordons de lin blanc et pourpre à des anneaux d'argent et à des colonnes de marbre. Il y avait des divans d'or et d'argent sur un dallage de pierres vertes, blanches nacrées et noires. »

A côté de ces salles réservées aux réceptions solennelles, d'autres salles d'audience existent, qu'on a classées jusqu'ici comme palais d'habitation. L'une, bâtie par Xerxès, a les mêmes dispositions que la salle aux trente-six colonnes, à cette différence près qu'au lieu d'être bordée de portiques latéraux, elle est flanquée de petites salles percées de fenêtres étroites et fermées de portes à lourds vantaux pivotant dans une rainure circulaire de $0^{m},22$ de large sur $0^{m},06$ de profondeur, dont la trace est encore visible sur toute la hauteur des montants. Mais ces salles sont trop petites et trop peu nombreuses pour avoir été habitées par les grands rois parvenus à la plénitude de la toute-puissance. Il suffit d'avoir vu, dans l'Orient actuel, le développement de l'appartement du moindre sous-

gouverneur de province pour repousser bien vite cette hypothèse. Tout au plus peut-on y voir les bureaux de la chancellerie et le corps de garde du palais. Dans l'*apâdana,* le roi ne faisait que s'offrir aux regards des foules; à la salle d'audiences ordinaires, il expédiait les affaires de l'Empire, entendait les rapports des satrapes, prenait connaissance des courriers diplomatiques et dictait ses réponses aux secrétaires d'État. Dans le plan



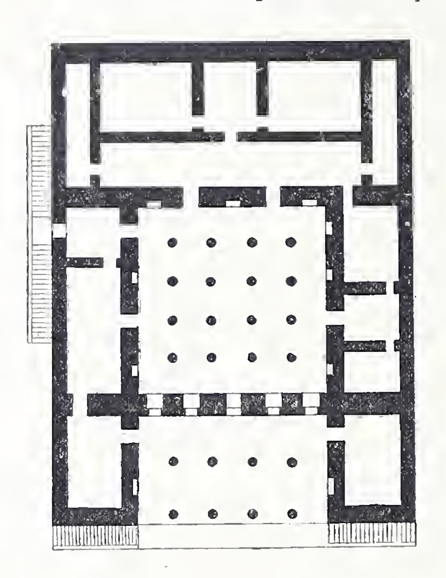
LA SALLE D'AUDIENCES DE XERXÈS, A PERSÉPOLIS.

(D'après Dieulafoy.)

du palais de Darius, deux petites salles ouvrent sur le portique jeté au-devant de l'édifice, sans communication aucune avec l'intérieur de la salle. Elles répondent au rôle d'un corps de garde; les autres salles accédant à l'*apâdana* étaient les bureaux d'expédition des ordres, bureaux bien exigus même si l'on songe au volume de la correspondance d'alors. Du palais d'habitation, il n'est resté que des collines de décombres. Bâti entièrement en briques crues, il s'est écroulé, dévasté par l'invasion, et la terre de ses murs, détrempée par l'eau des pluies, a disparu presque complètement. De même que dans le palais égyptien, la pierre en était à peu

près exclue. Des décorations hâtives, tendues aux murs, des placages précieux, des boiseries incrustées, des tentures et de lourds tapis suffisaient à son luxe. L'effort architectural se réservait pour les monuments officiels[1].

Si, maintenant, quittant Persépolis, nous nous transportons aux autres résidences royales, à Suse et à Ecbatane, nous retrouvons la même ordonnance de palais, les mêmes *apâdanas*, les mêmes portiques, les mêmes taureaux ailés, les mêmes colonnes pourvues des mêmes bases et des mêmes chapiteaux, les mêmes entablements, avec les mêmes frises et les mêmes corniches. A Suse, l'*apâdana* de Xerxès a sa salle hypostyle à trente-six colonnes et ses trois portiques en comptent douze chacun. La pierre ne fournit plus que les fûts des colonnes, et partout la brique vernissée s'est substituée à elle dans le revêtement des soubassements, des rampes



PLAN DE LA SALLE D'AUDIENCE DE DARIUS, A PERSÉPOLIS.

1. Al. Gayet, *le Rôle de la faïence dans l'architecture égyptienne.* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1894.)

d'escaliers et des murs. Les chapiteaux sont peut-être plus massifs, plus frustes qu'à Persépolis ; l'école d'art qui les a produits est rude, sa facture manque de souplesse ; on y sent des réminiscences assyriennes sauvages et puissantes ; les musculatures s'accusent fortement et ressortent en saillies brusques, pareilles à celles des bas-reliefs d'Ashshourbanipal et de Sargon. Mais ces détails infinitésimaux ne modifient en rien l'architectonie de l'édifice. A Ecbatane, chaque monument n'est qu'une réplique de cette même ordonnance. Non, encore une fois, la plate-bande est bien la première architecture aryenne et n'eut point pour contemporaine la voûte. Sculpture, céramique, orfèvrerie s'étaient trop rangées à l'unisson de sa donnée pour qu'un doute soit possible. Les palais de Darius, de Xerxès et d'Artaxerxès se dessinent avec une précision trop parfaite, une harmonie trop complète, pour qu'on soit autorisé à supposer qu'ils n'étaient qu'un décor factice. S'il en eût été ainsi, leur origine se trahirait à chaque pas. Or les arts décoratifs prouvent que l'ornemaniste était rompu à leur structure et savait même en tirer très heureusement parti. Retrouve-t-on la trace de l'enseignement égyptien dans ces monuments ? Il est certain que diverses tendances sont identiques dans les édifices des deux pays : le développement de l'hypostyle, le symbolisme des chapiteaux ou l'hiératisme de certains détails. Les anciens s'étaient ingéniés déjà à trouver une cause à cette analogie. « Les Perses pillèrent l'Égypte, dit Diodore ; ils enlevèrent des temples au temps de Cambyse l'or, l'argent, l'ivoire, les pierres précieuses. Ce fut, dit-on,

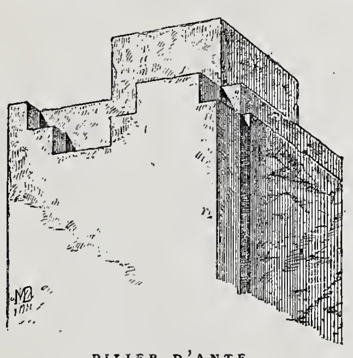
après avoir emporté en Asie toutes ces richesses et emmené des artistes égyptiens qu'ils bâtirent les fameux palais d'Ecbatane, de Suse et de Persépolis. » Qu'il en ait été ainsi, la chose n'a rien d'impossible; mais le palais de Cyrus à Pasargade n'en reste pas moins l'embryon de l'architecture perse, et c'est lui que, pendant tout le règne des Achéménides, les artistes ne cessèrent de copier.

VI. — *Le Symbolisme et l'Architectonie des monuments.*

Si fantastiques que paraissent de tels palais, une ordonnance rythmique a présidé cependant à leur construction et se cache dans tous les détails de leur architectonie. De même que, plus tard, les Grecs, les Perses font du diamètre de la colonne l'unité qui détermine les proportions de tous les membres de l'édifice. Le principe n'est encore qu'à l'état rudimentaire; il n'a pas acquis la rigueur absolue que l'hellénisme lui imprimera dans la suite; mais la recherche en est manifeste et même remarquable quelquefois.

L'architecture persépolitaine emploie tour à tour deux ordres : la colonne simple, dont le fût s'emmanche directement au chapiteau formé de deux demi-taureaux adossés et agenouillés, et la colonne composite, qui ne diffère de la précédente que par la présence d'ornements divers intercalés entre le fût et le chapiteau. La hauteur totale est de 12 à 13 diamètres, dont 9 et demi appartiennent au fût. La base a généra-

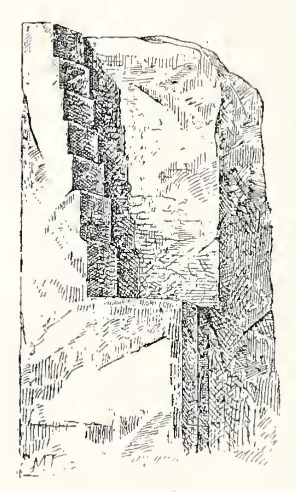
lement 1 diamètre à 1 diamètre et demi; le chapiteau, selon qu'il est simple ou composite, 1 diamètre et demi à 5 diamètres. L'entre-colonnement est en général de 4 à 6 diamètres et demi. Il n'est pas jusqu'à l'entablement, qui, bien qu'il ne fût qu'un assemblage de charpentes, n'échappât à cette loi absolue. Dans les façades des hypogées, il équivaut au tiers ou au quart de l'ordre; en rétablissant d'après les données les plus certaines celui des palais, on retrouve ce chiffre invariablement.



PILIER D'ANTE
DES PALAIS DE PERSÉPOLIS.
(D'après Dieulafoy.)

La couverture de l'*apâdana* avait, en effet, une épaisseur considérable et se trouvait limitée par l'architrave. M. Ch. Chipiez, l'éminent artiste auquel nous devons tant de restitutions de monuments antiques, l'a reconstituée d'après les bas-reliefs funéraires et les entailles en dents de scie qu'on remarque au sommet des piliers d'ante des portiques, entailles profondes où l'extrémité des architraves s'encastrait. Les maîtresses poutres, perpendiculaires à la ligne de façade, viennent s'appuyer directement au sommet des colonnes, sur l'échine des deux taureaux adossés. Leur épaisseur nous est fournie par la différence de niveau entre le somme du chapiteau et la première entaille, laquelle est toujours dans l'alignement de la tête du taureau. Sur ce

poutres, un cours de deux madriers superposés s'étend, le second s'avançant en surplomb sur l'autre; les abouts des solives se posent sur eux, décrivant une série de denticules; et au-dessus de ceux-ci, quatre ou cinq nouveaux cours de madriers s'étagent, en corbellement, frangés d'une crête de merlons. Ces créneaux figurent dans tous les bas-reliefs; on les retrouve sur les autels du feu et dans les décorations émaillées; bien qu'on n'ait pour eux aucune indication fournie par le monument même, on est donc en droit de les restituer.

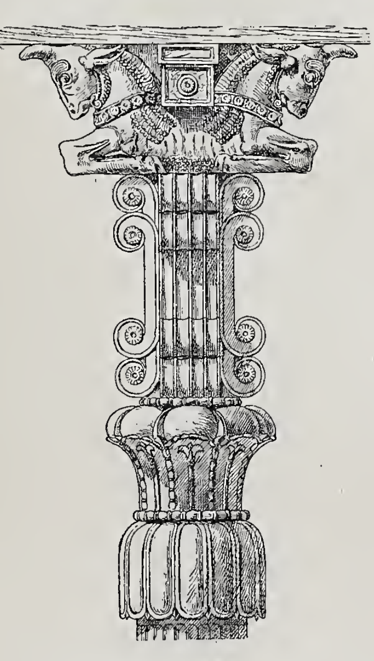


PILIER D'ANTE
DES PALAIS DE PERSÉPOLIS.
(D'après Dieulafoy.)

Cette charpente énorme ne renferme que des traverses horizontales et de courts montants assemblés sous angle droit à mi-bois. Pas une pièce courbe, pas une oblique; cet effort colossal a pour but de maintenir en place un épais matelas de terre posé sur le plafond. Un blindage de plaques de bronze s'interposait sans doute entre celui-ci et le matelas, afin de le préserver de l'infiltration des eaux de pluie; en tout cas, les parties supérieures de la terrasse étaient aménagées sous une pente légère et protégées par une imbrication de tuiles verminées que les anciens nous représentent comme des tuiles d'argent.

Tout cela est bien établi; il ne reste qu'à préciser

le thème des chapiteaux, des bases et des fûts des colonnes. Point de colonne perse qui ne soit coiffée de deux demi-taureaux adossés, les jambes repliées, la tête légèrement penchée en avant. Tantôt le chapiteau se rattache directement au fût, tantôt tout un assemblage d'ornements composites entre les deux parties s'interpose; c'est un double nimbe de palmettes retombantes et ascendantes, surmonté de campanules disposés sur plan cruciforme et s'enroulant sur eux-mêmes en deux séries de volutes rayées de nervures séparées par des méplats.



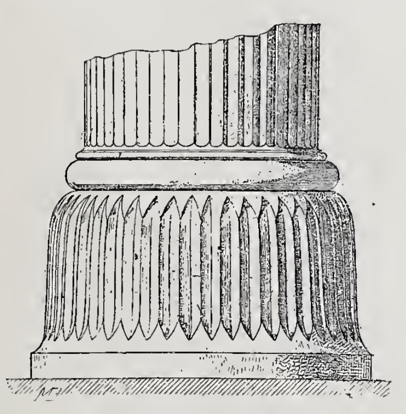
CHAPITEAU PERSÉPOLITAIN.
(D'après Dieulafoy.)

Peut-on admettre que le choix de ce chapiteau ait été un hasard, un pur caprice? Assurément non; et l'on s'est appliqué à lui trouver des raisons de convenance, à invoquer ce qu'a de disgracieux la transition du cercle au rectangle; mille autres excellentes raisons, qui n'ont qu'un défaut : ne point tenir compte d'un symbolisme évident.

On a, il est vrai, cité les colonnettes des édicules égyptiens comme les modèles qu'auraient copiés les artistes au service de Cambyse; or l'ordre de Pasargade est antérieur à la conquête de l'Égypte, et rien ne le différencie des ordres de Persépolis. La base est même celle des colonnes de l'Égypte. Enfin, ces colonnettes d'édicules ne figurent jamais que dans les peintures des tombes; ce sont des symboles, elles ne représentent pas un système architectonique, mais un dogme. C'est le bouquet de lotus, emblème de renaissance; la branche de palmier, emblème des recommencements; la lance, emblème de réalisation et de lumière. Que la partie inférieure du chapiteau perse, ces stipes ascendantes et retombantes de l'ordre composite, aient pour origine la tête du palmier, c'est fort possible, le palmier ayant été partout un symbole du renouveau. Mais que les taureaux n'aient été qu'un motif d'ornement et que les campanules qui les relient au palmier n'aient eu pour but que d'amortir la transition de la forme, cela est inadmissible. Le taureau joue certainement là un rôle mythique. Quel est ce rôle? Les Iraniens nous ont donné peu de renseignements sur leur théologie, et l'Avesta s'éloigne certainement de la philosophie des Mages, ce qui rend toute interprétation incertaine. En Égypte, c'est une image de la force qui crée, et toujours le pharaon prend le titre de « taureau puissant qui se lève en réalisateur »; c'est aussi un emblème de lumière, les symboles d'existence et de clarté étant toujours associés. En Assyrie, ce sont les *Kéroubs*, génies protecteurs qui veillent au maintien de l'équilibre des choses; il devait

en être de même en Perse; et la répétition éternelle de ce type singulier suffit à prouver qu'un hiératisme inconnu se rattachait à lui.

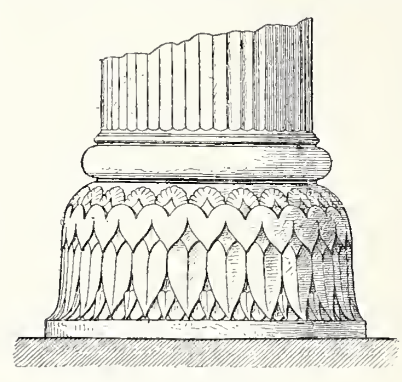
Les bases sont tantôt campaniformes, tantôt formées d'une plinthe posée sur un socle et surmontée d'un tore strié de gaufres horizontales. La surface de la plinthe est toujours lisse; celle du campane, côtelée ou voilée de folioles, de palmettes et de fleurs d'eau. Le fût est rayé de 32 à 48 et même 52 cannelures à arêtes vives. Cette multiplicité des cannelures de la colonne paraît se rattacher aussi à un symbolisme, à un rappel à cet éternel dualisme de la lumière et de l'ombre, qui était la base du culte d'Ahourâmazda.



BASE PERSÉPOLITAINE.
(D'après Dieulafoy.)

Aucune des portes donnant accès à la salle du trône n'était pourvue d'huisseries; elles n'ont ni feuillure pour les battants, ni scellements pour les gonds. La baie est un parallélogramme rectangle encadré de trois listels en saillie l'un sur l'autre et semés de rosaces, en rangs si pressés, que souvent le nu de la pierre disparaît. Cette ornementation toutefois n'est pas imitée, ainsi qu'il a été dit, de celle de la Grèce. Grecs et Perses en ont trouvé l'élément dans l'architecture assyrienne.

Une gorge égyptienne étend sur le tout ses palmettes multicolores, emblème de la lumière qui jaillissait au passage du mort ressuscité ou du roi vivificateur, et qui dans les monuments de Persépolis dut être de même un symbole du feu divin.



BASE PERSÉPOLITAINE.
(D'après Dieulafoy.)

Au point de vue constructif, la paroi des chambranles engagée dans les murs était laissée brute, de façon à favoriser l'adhérence des briques. Sous la pression, les terres encore molles se moulaient sur les rugosités du champ. Souvent même, des entailles profondes sillonnent tout le chambranle, ou bien de fortes saillies, laissées de place en place, jouent le rôle de tenons. L'argile pénétrait dans les creux, s'engageait entre les reliefs, et, de la sorte, le montant se trouvait étroitement soudé au reste du mur.

VII. — *La Sculpture.*

A l'encontre de l'architecture, la sculpture perse trahit une origine étrangère et se rattache à l'école ninivite. Mais plus souple, plus gracile, plus person-

nelle, plus impulsive, elle est par certains côtés plus près de la nature; en tout cas, elle fait toujours corps avec le monument et le complète; c'est un rejet de la souche chaldéenne, sans doute, mais un rejet greffé, dont la floraison n'a conservé que les traits généraux de celle du vieil arbre dont il est sorti.

Si brillante qu'ait été cette école, elle n'a pas eu de statuaire ou d'images en ronde bosse. Tout au plus, peut-on en citer deux pour toute l'antiquité achéménide: un taureau à Persépolis et un lion à Ecbatane. Aucune figure humaine n'a été ainsi traitée ou du moins ne nous est parvenue. L'artiste a préféré le haut relief des taureaux androcéphales ailés qui se dressent à l'avant des portes. Jamais non plus il ne s'est attaqué au rendu du nu ou de la ressemblance des traits. Pas une figure de femme n'entre dans ses compositions décoratives; confiné dans trois ou quatre thèmes dont il ne s'écarte sous aucun prétexte, il retrace toujours les mêmes scènes avec les mêmes acteurs, figés dans les mêmes attitudes. Sa facture se contente de résumer ce qui pour lui était l'idéal de la beauté plastique, et de rechercher le mouvement, tout en faisant une large part à la convention. Elle est sobre, ample, toute symbolique, mais composite. Elle n'a ni la raideur, ni la violence, ni l'exagération musculaire de sa devancière. La première œuvre datée dérive cependant en ligne droite du répertoire assyrien. C'est un bas-relief de Pasargade où Cyrus est représenté sous les traits d'un génie ninivite. Quatre grandes ailes sont éployées autour de lui, dans sa main droite est une figurine semblable aux statuettes de la déesse de

lumière égyptienne; sa tiare est également ornée des attributs des dieux lumineux. C'est le diadème *hêtès*, que revêt le pharaon assimilé à Amon, lorsque, par des passes magiques, il fait œuvre vivificatrice et que la lumière du *Ma* jaillit devant lui; aux plus hautes époques, les dieux des morts ceignent cette couronne à l'heure des renaissances. Le morceau date-t-il du règne de Cyrus ou de celui de Cambyse? Peu importe. Tout porte à croire qu'il est de Cyrus. L'Égypte n'était point conquise encore, mais ses idées philosophiques et ses amulettes étaient connues de tous les pays à la ronde; et la preuve que la tiare de Cyrus n'est pas une copie directe, c'est que maints accessoires étrangers à l'art de l'Égypte s'y sont introduits. D'autre part, jamais un souverain oriental n'a songé à se montrer pieux envers son prédécesseur et à lui rendre hommage, quelque grand qu'il ait pu être. En Égypte, où, plus que partout ailleurs, ce sentiment s'est manifesté, — en supposant, toutefois, une succession directe du fils au père, — la plus grande preuve de vénération était que le nouveau roi ne martelât pas l'image et le nom de son devancier pour se substituer partout à lui. Au reste, le faire du sculpteur a cette hésitation qu'on rencontre toujours dans les premiers essais d'une école asiatique, l'exagération du symbolisme et la précision minutieuse du détail. Les traits dénotent même un certain effort vers la ressemblance qu'on ne retrouve plus dans la suite. Le Cyrus de Pasargade a les cheveux nattés et rejetés en mèches lourdes sur la nuque, la barbe est fine et s'étale en petites boucles bien étagées, le front haut, le nez aquilin, la bouche

arquée, l'œil bien fendu. C'est le type aryen avec quelque chose de personnel. Quelque hiératique qu'il soit, le corps est bien pris dans une tunique brodée et frangée selon la mode ninivite; le mouvement, libre et souple, n'est point gâté par l'exagération d'un modelé qui contrasterait avec l'ensemble. S'il fallait absolument trouver une origine étrangère à cette sculpture, c'est à l'école égyptienne plus qu'à l'école assyrienne qu'il faudrait la rattacher.

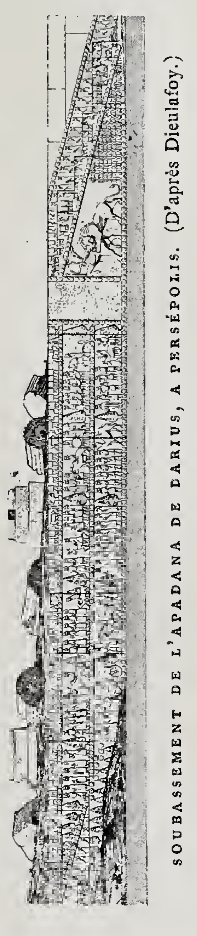


CYRUS,
BAS-RELIEF DE PASARGADE.
(D'après Dieulafoy.)

A Persépolis, le thème du bas-relief est franchement ninivite, sans que pour cela le rendu échappe à cette pondération de lignes, qui est sa qualité maîtresse. Istoubar, vainqueur du monstre suscité contre lui par Ishtar dédaignée, renaît dans la scène du roi vainqueur du lion. Mais la lutte du souverain contre le fauve dépouille l'allure violente chère aux artistes de la période antique; elle n'a rien de cette fougue qui contracte les muscles, gonfle les veines et soulève les articulations en un spasme surhumain. Loin de là, le bas-relief de Persépolis conserve un calme qui fait songer à l'inéluctabilité des choses : à cette loi de

l'évolution inflexible des forces inconnues par lesquelles l'Orient se sent gouverné. De la main gauche, le monarque a saisi le lion par la crinière et le maintient à distance de lui, face à face; de la droite, il lui plante son poignard dans le flanc. Ses traits ont une sérénité absolue, hautaine, presque divine; pour vaincre, il lui suffit de frapper. Au reste, qu'il lutte ainsi contre le monstre, ou qu'il soit en adoration devant Ahourâmazda, son image n'est qu'une forme abstraite, toujours la même. Sa robe a toujours le même nombre de plis; elle est toujours relevée de la même manière; la barbe a toujours le même nombre d'étages de boucles, et le geste se développe toujours selon le même dessin. L'animal n'échappe pas moins à cette abstraction volontaire. Vainqueur et vaincu ne sont que les figurants d'un drame sacré dont l'interprétation ne saurait varier jamais. Au point de vue de l'exécution, le thème seul est ninivite. La facture est personnelle, châtiée, atténuée, mais hésitante et éclectique. Le vêtement n'est déjà plus la lourde chape de Pasargade; l'attention de l'artiste se porte vers le jeu des plis et de l'ondulation des draperies. Sous l'étoffe, il veut l'indication des contours du corps. Mais comme il ignore le nu, il tombe sans transition des angles rudes dans les rondeurs molles; de la silhouette champlevée dans la multiplicité des méplats; de la sécheresse dans la gracilité. La musculature puissante du fauve contraste étrangement avec la placidité de son attitude; tous ses nerfs sont tendus, sans qu'il fasse le moindre mouvement, sans même qu'il oppose de résistance; c'est une copie maladroite du monstre assyrien, rien de plus.

A cet ordre de sculpture appartient une autre scène mythique: le combat du taureau et du lion, figuré sur le soubassement de tous les palais. Le taureau est bien dessiné, mais son calme est inexplicable, étant donnée la violence de l'attaque. Tout au plus se cabre-t-il, une patte relevée, en un élan disgracieux. Le lion, par contre, s'acharne, les griffes fixées sur sa proie, replié en une attitude assez bien observée. L'ensemble est bon, mais le modelé maigre et le dessin mou.



SOUBASSEMENT DE L'APADANA DE DARIUS, A PERSÉPOLIS. (D'après Dieulafoy.)

Ces défauts sont ceux de toutes les autres œuvres. Si le Perse fut souvent un compositeur délicat et un praticien habile, la prédominance de la convention est l'ornière dans laquelle il retomba toujours. Franchement symboliste comme l'Égyptien, ou naturaliste comme l'Assyrien, cette inclination n'eût pas été un défaut, au contraire; mais la sincérité factice de l'étude se trouve trop démentie par la persistance de l'hiératisme de la formule, et à la longue finit par lasser.

Parcourez ces grandes pages de sculpture où l'artiste s'affirme, ces immenses bas-reliefs déroulés sur les soubassements des terrasses et les mains courantes des escaliers. Quelques-uns ont jusqu'à 90 mètres de long

et comptent des centaines de personnages. Le centre du tableau, c'est l'axe de la salle, le perron où s'élève le trône; le roi est l'acteur principal, mais invisible, et tout converge vers lui. Sur les murs des soubassements, ce sont des files de vassaux s'avançant avec leurs tributs, pour les déposer aux pieds du monarque. L'un conduit un animal rare en laisse; un autre apporte de l'ivoire; un autre, des plantes ou des parfums précieux; un autre encore, des peaux de guépard; un autre enfin, des vases d'or ou d'*electrum*, artistement travaillés. Sur l'escalier, une figure de soldat correspond à chaque marche. La composition est symétrique et équilibrée; les défilés sont rythmiques, les intervalles laissés entre les groupes, égaux. Et, cependant, les personnages des deux processions ont des attitudes différentes. De même que dans le bas-relief égyptien, l'unité de l'action est évidente; mais les épisodes sont multiples, et pour que la ressemblance soit complète avec les écoles dont l'école perse procède, l'artiste se sert de la superposition des tableaux pour indiquer les lointains des perspectives ou les personnages placés en arrière-plan. Mais si le groupement rappelle les belles compositions de la sculpture assyrienne ou égyptienne, combien faible et maladroit est, par contre, le détail !

Au lieu de ces grands mouvements symphoniques des bas-reliefs thébains ou ninivites, où chaque personnage n'est qu'une abstraction concourant à un effet général, avec des lignes simplifiées, découpées en grandes masses, le bas-relief persépolitain nous montre invariablement non pas ces corps florissants, ces beaux animaux humains qui firent le seul mérite de la

statuaire grecque, mais une forme incertaine, imitée de la nature, encore gauche et archaïque, avec des gestes indécis, qui prétendent à la diversité et revien-

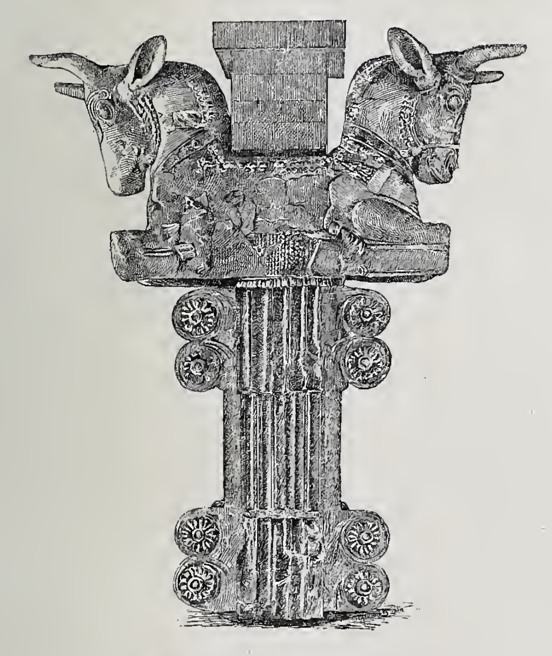


Fig. 26. — CHAPITEAU DE SUSE.
(Musée du Louvre.)

nent régulièrement les mêmes de loin en loin. Enfin la disproportion entre les figures d'hommes et les figures d'animaux est choquante; l'absence de vie et de ressemblance chez tous ces êtres immobiles ennuie et afflige ; et l'œil finit par ne plus voir que le manque de sincérité et d'accent du dessin.

Seuls, les taureaux des chapiteaux font exception à cette règle; la courbure de l'encolure, le modelé de la tête ont une vigueur, une hardiesse qui rappellent la meilleure période de l'empire ninivite; et les diverses variantes exécutées sur cette donnée par le sculpteur accusent les mêmes qualités. Que ce soit la licorne ou le griffon, la manière est toujours ample et magistrale. Au portique oriental du palais de Xerxès, deux demi-griffons ont remplacé les deux demi-taureaux. La ligne du cou, l'implantation des oreilles, le rictus du mufle, l'entre-bâillement des mâchoires, le frémissement des lèvres, la dilatation de l'œil, la saillie de l'arcade sourcilière, la rétractilité de la griffe jetée en avant, sont exprimés avec une admirable perfection. Il en est de même des taureaux adossés aux baies des portes et de la figure d'Ahourâmazda, l'esprit caché dans le disque, que j'ai comparé tout à l'heure au disque ailé égyptien. Quelquefois le disque est seul; mais, le plus souvent, une figure humaine en émerge, plutôt petite, coiffée de la tiare royale. C'est la seule image divine qu'ait connue le mazdéisme; l'un de ses principaux articles proclamait même bien haut que le dieu ne devait jamais être représenté. Pourtant, si nous en croyons Bérose, Artaxerxès Ochus laissa élever dans les principales villes de l'empire des statues à Anaïta, l'ancienne déesse chaldéenne. Mais, en admettant la chose pour vraie, ce n'eût été là qu'une figure d'une religion étrangère, dont la présence n'influençait en rien le dogme national.

A côté de cette figuration animée, la figuration décorative se donne libre carrière et conserve tous les caractères du symbolisme oriental. Elle se mêle d'or-

nements géométriques, de rosaces simples, de fleurons, de rinceaux et de palmettes. Des tiges rigides, habillées de feuilles sessiles et reliées entre elles par des fibres légères, se chargent de fleurs éventaillées, qu'on dirait copiées d'après celles des plaines de l'Iran.

Ailleurs, c'est une litre faite de cercles entrecoupés et frangée de volutes et de folioles onduleuses. Plus loin, c'est l'arbre symbolique par excellence dans tout l'Orient, le cyprès chargé de ses fruits. Le Perse le traduit d'une manière particulièrement remarquable. Il lui donne l'aspect d'une pomme de pin, dans l'intérieur de laquelle il sculpte son tronc, ses branches, ses feuilles et ses fruits. L'on sait le rôle des conifères dans le symbolisme de l'Égypte; mieux que d'autres arbres, ils exprimaient des idées de renaissance, pour cette raison que la fleur se confond avec le fruit.

L'hellénisme n'eut aucune action sur cette école, où certains avaient cru reconnaître l'enseignement de l'Ionie ou, à défaut, de la Grande Grèce. Les statues d'Apollon Philésios et les images d'Harmodius et d'Aristogiton, rapportées dans le butin fait au cours de la conquête perse, n'inspirèrent en rien les sculpteurs de Persépolis, de Suse et d'Ecbatane. Elles rentrèrent dans leur patrie, sans qu'un seul artiste songeât à les imiter.

VIII. — *La Terre emaillée et les pierres gravées.*

Plus que la pierre, la terre émaillée fut la matière préférée du Perse, celle en laquelle son idéal s'incarna. La couleur, qui dans tout l'Orient est le facteur prin-

cipal de toute décoration, acquérait par les glaçures une extraordinaire puissance, et sous la lumière diffuse de la Susiane prêtait à ses compositions un charme tout particulier.

Les bas-reliefs de pierre avaient été peints sans doute, et si aujourd'hui sont rares les traces de couleur qu'il nous est possible de retrouver, cela tient à l'humidité du climat, aux pluies abondantes qui ont lavé depuis des siècles les sculptures, au poli de la pierre et à l'extrême finesse de son grain. En Égypte, les sculptures de même époque, exposées à l'air libre, sont maintenant presque décolorées, bien qu'à Thèbes il ne pleuve jamais. En tout cas, Texier affirme[1] avoir retrouvé à Persépolis des indices de peinture, et la tradition orientale exige tellement ce complément de la forme, qu'il faut, pour le nier, le fanatisme de ceux qui longtemps ont soutenu, envers et contre tout, que jamais les marbres grecs n'avaient été coloriés. Mais ces tons appliqués sur le porphyre étaient loin de l'éclat des faïences, et, d'autre part, les besoins d'une construction hâtive, où la brique occupait la première place, amenaient l'architecte à puiser dans la céramique son décor.

La coloration naturelle de la brique, obtenue par l'emploi de terres différentes ou un différent degré de cuisson, suffisait souvent à parer l'extérieur de l'édifice. On déterminait avec la tranche du carreau un dessin de tapisserie, susceptible de s'étendre au mur tout entier. Mais ce fut surtout à l'émail fixé à grand feu que de

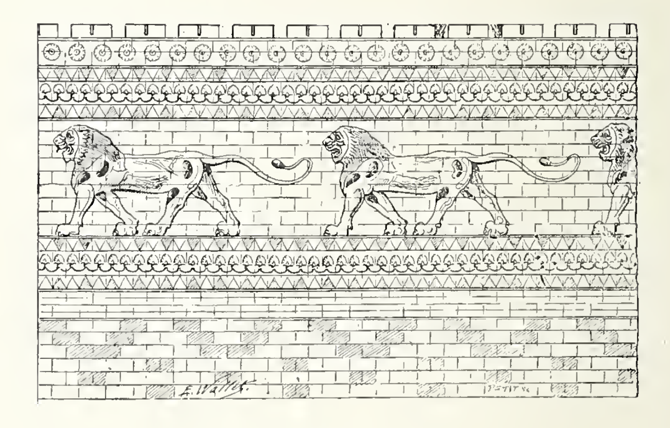
1. Texier, *Voyage en Asie Mineure et en Perse.*

bonne heure l'ornemaniste s'adressa. Il pouvait à son gré le substituer à la pierre et l'appliquer à toutes les parties de la construction : aux murs de soubassement et de clôture, aux mains courantes des escaliers, et jusqu'aux frises des entablements, maçonnées entre deux cours de poutres plaquées d'or.

Les grands panneaux de Suse, dégagés par M. Dieulafoy, sont de parfaits exemples de ces décorations merveilleuses. Les briques sont d'assez grandes dimensions ($0^{m},36$ de long sur $0^{m},24$ de large et $0^{m},18$ d'épaisseur). Leur pâte est une frite sableuse, riche en silice. Assemblées à plat, de manière à faire corps avec le mur, elles sont enduites, sur la tranche, d'émail stannifère. C'est là le trait saillant de la céramique perse à l'époque antique ; elle n'est jamais un placage. Seules les briques formant crêtes sur les rampes d'escalier sont vernissées sur le plat. Une nervure saillante cerne la ligne de contour du dessin, en sorte que chaque couleur est posée comme en un cloisonnage semblable à celui des émaux sur métal, procédé que, du reste, on retrouve en Assyrie et même en Égypte dès la plus haute antiquité.

Rien ne distingue la composition de la frise de faïence de celle du bas-relief sculptural; mais sa valeur artistique est bien supérieure à celle de ce dernier, tant par la puissance de l'ensemble que par la sobriété du détail. La gamme des nuances est harmonieuse, quoique éclatante. Les bleus intenses ou verdâtres, les jaunes variant de l'ivoire à l'orange, les blancs et les bruns sont seuls employés. Dessins et coloris font une part considérable à la convention, sans que le spectateur en soit

choqué, au contraire. Dans la frise des lions, actuellement au musée du Louvre, le bleu et le jaune dominent. Sur fond lapis, le pelage pâle du fauve s'enlève; mais des plaques turquoises accusent l'articulation de son épaule, des rehauts orangés viennent souligner les saillies de sa musculature et en exagérer l'effet. Vues aujour-



LA FRISE DES LIONS DU PALAIS DE SUSE.

(Musée du Louvre.)

d'hui dans les musées, ces recherches, très en dehors de notre sens esthétique, peuvent paraître singulières; mais qu'on se souvienne que ce que nous possédons de ces frises n'est qu'un fragment et que, dans l'immensité de leur surface, les reliefs eussent été insensibles, sans ces vigoureux rappels. Et puis, ces tons irréels répondent peut-être à des idées symboliques. En Égypte et en Assyrie, certaines figures divines sont coloriées de bleu, de vert ou de jaune, et les

textes nous apprennent que le fidèle attribuait réellement cette couleur au dieu.



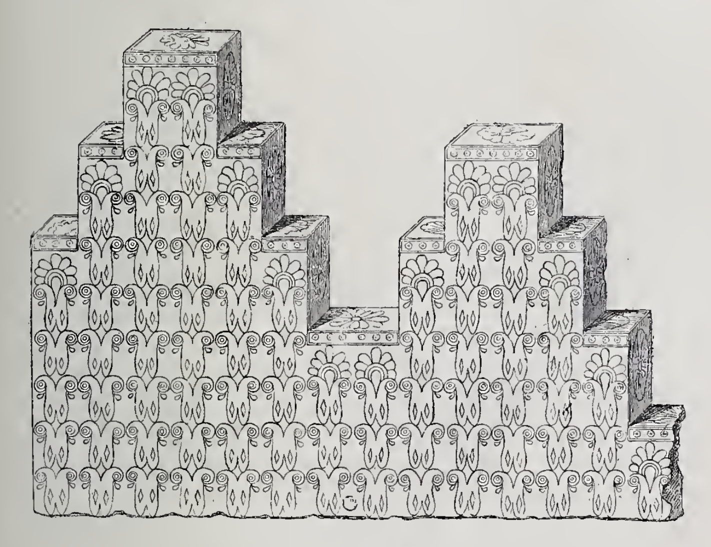
LA FRISE DES ARCHERS
DU PALAIS DE SUSE.
(Musée du Louvre.)

Il en est de même du modelé du fauve. La figure est remarquablement traitée. Elle a une grâce féline superbe; la tête est magnifique avec sa crinière hérissée, le plissement des lèvres découvrant les crocs, le halètement de la langue et le gonflement du cou. Et, cependant, c'est presque un fleuron que le dessin de l'épaule, une palmette que les saillies du mufle, soulevé par le rugissement. Les mêmes qualités et les mêmes prédilections s'accusent dans une autre frise de ce même palais de Suse. Là, sur fond bleu vert, les archers de la compagnie des immortels, vêtus de robes blanches ou jaunes semées de fleurons

ou de losanges, dans lesquels se détachent les créneaux d'une forteresse, sont alignés comme à la parade, la lance haute, l'arc et le carquois à l'épaule, les pieds chaussés de brodequins et les poignets cerclés de bracelets d'or. Chaque figure est formée de la réunion de cinquante briques estampées sur le plat de signes qui permettaient à l'ouvrier de reconnaître la place de chacune au moment de l'ajustage. Sur le devant de la robe, un écu se détache en nuance vive, et, sur ce fond, le chiffre de la garde royale. Le contraste ou l'harmonie des tons est ménagé avec une entente parfaite de la polychromie. Ici, point d'ondulations cherchées dans la retombée des draperies. Elles eussent compromis le jeu du coloris, et souvent le dessin des broderies et des galons. Tout au plus, quelques stries légères indiquent le mouvement de la robe tirant sur la jambe; et, encore, cet effet n'est-il point rendu lorsque le fond de la robe est blanc. Seuls, dans les parties unies des manches, des plis profonds s'accusent et se dessinent largement.

Une telle décoration devait forcément préférer aux figures animées la composition ornementale, les semis de fleurs, les feuillages se superposant, s'enlaçant, s'enchâssant sur tout le champ d'un soubassement ou d'une main courante d'escalier, les assemblages géométriques, tout ce qui enfin a une expression absolue et peut se plier à l'interprétation des sentiments les plus vagues et les plus flottants. Aussi les lions ou les archers ne sont-ils que des frises servant de bordure à d'immenses panneaux de tapisserie géométrale, et, le plus souvent même, la partie principale de cette bordure n'est-elle qu'un engencement de motifs ornementaux :

de palmettes, de losanges ou de rectangles subdivisés en triangles, de spirales contournées, de tiges capricieuses accostées de folioles et de fleurons, que frange une rangée de merlons où s'écartèle un fer de lance sur fond triangulaire inscrit. Tous ces motifs appartien-



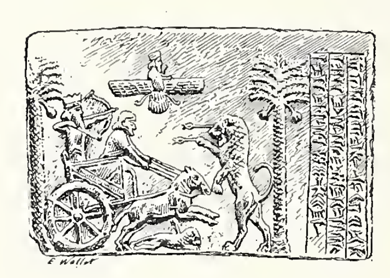
MAIN COURANTE DE L'ESCALIER DU PALAIS DE SUSE.
(Musée du Louvre.)

nent au répertoire de tout l'art oriental. Ce sont eux qu'on retrouve encore autour des figures animées, comme un cadre immuable qui enserre l'action éphémère représentée et l'emprisonne dans son éternité.

Les tentures qui concouraient au luxe de ces palais ne pouvaient être qu'une réplique des modèles que leur fournissaient les faïences. Les tissus ont disparu, mais il nous en est resté la reproduction. La sculpture perse,

qui n'aborda jamais le nu, prêtait forcément une importance considérable aux dessins des étoffes et aux broderies. Les documents sont nombreux et permettraient la reconstitution de l'art textile.

L'un des plus beaux spécimens de cette tapisserie ancienne est donné par une scène représentée dans la feuillure de l'une des portes de Persépolis. Le souverain est assis sur un trône abrité sous un dais, d'où pend un lourd baldaquin divisé en bandes cousues l'une à l'autre et bordées d'une haute frange. Chacune d'elles est lisérée de rosaces. (Voir la restitution par Dieulafoy, page 9.) Au centre, le disque ailé, emblème d'Ahourâmazda, se détache, flanqué à droite et à gauche d'une file de lions passants affrontés vers lui. Des panneaux semblables ornaient les murs de la salle du trône, pendaient aux baies des portes dépourvues d'huisseries ou couraient dans l'entre-colonnement des portiques, afin d'y répandre un peu d'ombre et de fraîcheur. Les étoffes brodées appartenaient à la même école ornementale, qui procède de celles de l'Égypte et de l'Assyrie, mais remaniée selon les préférences aryennes.



CACHET DE DARIUS.

Nombre d'études ont été consacrées aux sceaux perses. Au point de vue artistique, le cachet de Darius est un bon morceau, quoiqu'on puisse lui reprocher quelques graves défauts. A dextre, trois colonnes d'in-

scription donnent le protocole royal en chacune des trois langues employées par la chancellerie achéménide : « Je suis Darius, roi. » La scène qui accompagne cette légende est tirée des bas-reliefs ninivites. Le roi, debout sur son char, chasse le lion à l'arc. Un lionceau gît à terre, un lion déjà blessé se dresse dans un bond suprême pour s'élancer en avant; deux palmiers encadrent le tout, et au-dessus du champ, plane l'image d'Ahourâmazda. Par maints côtés, ce tableau a quelque chose de symbolique : la pose du lion blessé pareille à celle qu'il prend dans le corps à corps où il est frappé par le roi; les palmiers qu'on retrouve à la salle du trône et la présence de l'emblème divin.



INTAILLE PERSE.

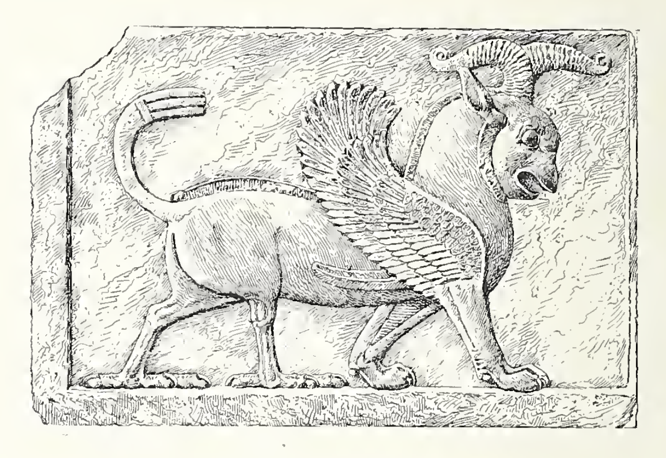
La facture est suffisante; cependant on ne peut s'empêcher de critiquer la pose de la main qui guide la flèche. Ainsi lancé, le trait passerait certainement trop haut. Ailleurs, sur un cylindre appartenant au musée de l'Ermitage, le thème change, et se fait le décalque de la scène classique où le roi perce un rebelle de sa lance, tandis que des prisonniers, la chaîne au cou, sont debout derrière lui.



INTAILLE PERSE.

Mais le sujet préféré du graveur, le roi aux prises avec le lion, revient sur les cachets de forme scarabéoïde, qui de bonne heure remplacèrent les cylindres assyriens. L'influence de l'Égypte sur cette évolu-

tion est manifeste. Seulement, tandis que celle-ci fait du scarabée l'emblème *des devenirs* de l'homme, il reste pour la Perse un simple bijou. C'est même un scarabéoïde plus qu'un scarabée; il n'a ni antennes ni élytres, et n'est travaillé que du côté du sceau. L'on y voit le souverain, debout, tantôt vainqueur du griffon,



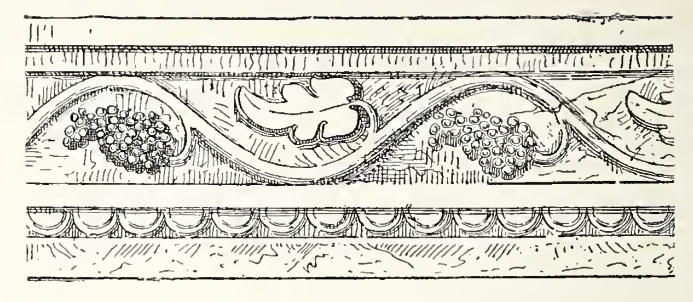
MONSTRE PERSE.
(Cabinet des médailles. — Collection de Luynes.)

tantôt les bras tendus sur deux griffons affrontés. Ahourâmazda plane dans l'espace, et sous les pieds du roi est un support qui rappelle singulièrement la corbeille *neb,* sur laquelle en Égypte se dresse toujours la figure de *Ma*, la déesse de lumière, dont le rayonnement annonce la vivification. Par l'élégance du style, la pureté de l'intaille, certains de ces scarabéoïdes sont remarquables. Un griffon ailé, la tête coiffée des couronnes de l'Égypte, a une sûreté de contours, une

fierté d'allure qui le grandissent hors de son cadre. Au reste, chaque fois que l'artiste s'attaque à l'interprétation de la force, il retrouve sa qualité native. Il triomphe dans l'assemblage des puissances mauvaises de la nature et l'étalage de leur implacabilité. Voyez le monstre ailé de la collection de Luynes, au Cabinet des médailles. La tête est celle du gerfaut; le corps et les pattes de devant sont d'un lion, les serres d'un aigle; les ailes et les oreilles, celles des taureaux persépolitains, et les cornes, celles de l'ægargre. Et cependant cette silhouette n'a rien d'invraisemblable et de disparate. Sur des cônes de terre servant à estampiller l'argile, c'est encore une variété de ces monstres qu'on rencontre, couronnés des diadèmes égyptiens et surmontés du disque divin.



INTAILLE PERSE.



FRISE DU PALAIS DE HATRA. (D'après Dieulafoy.)

CHAPITRE II

LES PARTHES

I. — *L'État politique.*

Quelque intense qu'ait été en apparence cette civilisation singulière, l'indolence des successeurs de Darius en eut vite raison, et la décadence vint pour la Perse à grands pas.

Faible et voluptueux, Xerxès, le premier, avait renoncé aux expéditions lointaines et usé en intrigues et en débauches de harem le peu d'intelligence et de force qui lui restait. Depuis lors, la mollesse et le faste devinrent l'étiquette de la cour royale. Jamais plus le monarque ne reparut à la tête de l'armée, et, se déchargeant même du contrôle de l'administration, il s'en remit bientôt aux soins du premier intrigant venu,

protégé par l'eunuque ou la favorite en cour, quitte à le faire étrangler ou empoisonner le lendemain.

Quelques-uns de ces ministres d'aventure surent cependant se montrer dignes de la tâche qui leur était ainsi confiée, et, par l'habileté de leur diplomatie ou de leur administration, retardèrent la chute des Achéménides; non certes que la grandeur de la Perse entrât pour quelque chose dans la direction de leur conduite, ils ne songèrent qu'à détenir le pouvoir le plus longtemps possible et à échapper à la mort.

Sous Artaxerxès III Ochus, l'eunuque Bogoas réduit les provinces maritimes grecques de l'Asie, soumet les côtes de l'Hellespont et de la mer Égée, prête son appui à tous les ennemis de la Macédoine et s'acharne à contre-balancer partout le succès de Philippe, qui, à dater de cette heure, commence à devenir inquiétant. Mais des conspirations de palais l'obligent à songer uniquement à lui-même. A la veille d'être disgracié, il empoisonne Artaxerxès, donne le trône au plus jeune fils de celui-ci, Arsace, et fait massacrer tous les autres enfants royaux. Puis, le nouveau souverain ayant paru s'affranchir de sa tutelle, il le sacrifie, de même qu'il avait sacrifié Ochus. Darius III Codoman, appelé alors à la couronne, en eût peut-être relevé l'éclat s'il avait été servi par les circonstances. Mais, arrivé au pouvoir en même temps qu'Alexandre, deux ans ne s'étaient pas encore écoulés qu'il se trouvait aux prises avec le Macédonien. Battu au Granique, battu à Issos, battu à Arbelles, il tomba poignardé par un satrape, et désormais la race grecque exerça sur le vieux monde oriental l'hégé-

monie que la Perse venait d'y exercer trois siècles durant.

La vieille civilisation aryenne disparaissait avec son roi ; le mazdéisme, battu en brèche par les croyances sémites et le matérialisme hellénique, ne faisait plus que se survivre à lui-même. Ses livres sacrés avaient disparu dans la tourmente, ou tout au plus quelques fragments de l'*Avesta,* échappés à l'incendie, étaient-ils collectionnés, à titre de curiosité, par le conquérant. Un dernier effort de l'Hellade et, avec les Achéménides, le génie de l'Orient eût succombé. Heureusement, cet effort, l'Hellade en était incapable ; épuisée, elle se mourait de sa victoire ; et, tandis qu'Antiochus Théos s'acharne à soutenir une guerre à outrance contre Ptolémée Philadelphe, la Bactriane se soulève. Sous les Achéménides, elle avait constitué une principauté féodale, rattachée tout au plus à la Perse par des liens officiels. Plus qu'au reste de l'empire, le joug grec lui avait pesé. Le chef de cette révolte, le satrape Diodatus, semble avoir réalisé le type de l'aventurier heureux que secondent à souhait les hasards. En tout cas, les préoccupations de Théos le laissèrent jouir en paix du trône qu'il s'était élevé.

Mais, en même temps, les hordes parthes, campées aux frontières de la Bactriane, s'agitent. Mêlées aux Scythes, elles avaient déjà poussé leurs incursions jusqu'au cœur de la Médie, sous le règne d'Astyage, et s'y étaient même établies un instant. A demi barbares, nomades encore, sans cesse poussées par le flot de migration qui déferlait à cet instant des frontières de la Chine aux plateaux de l'Iran, elles avaient conservé

leur rudesse primitive et leurs mœurs patriarcales. Aussi, encouragées par les succès des Bactres, elles les suivirent dans leur révolte, massacrèrent le gouverneur grec Androgoras et couronnèrent l'un de leurs chefs, nommé Arsace, qui, de ce fait, devint le fondateur de cette dynastie parthe qui sut reconstituer l'empire perse et tenir cinq siècles Rome en échec.

Cet empire improvisé, que créaient l'audace d'un rebelle et la valeur personnelle de ses successeurs, devait, de même que son devancier, emprunter forcément une partie de sa civilisation à celles qui se trouvaient en cet instant atteindre à leur apogée. Quel que fût l'éloignement que les Parthes éprouvassent pour la Grèce, les cités fondées par celles-ci en Parthie et en Bactriane se trouvaient être les plus policées du monde. Quoi d'étonnant si, dans l'ère nouvelle qui s'ouvrait devant Thiridate, Mithridate et Artaban, l'élément grec acquit une importance considérable et mit son sceau sur ses monuments ?

II. — *L'Emploi de la voûte.*

Ce n'est là cependant que le dehors de l'art parthe, la parure dont il se revêt, mais une parure qui n'est pas à sa taille. Bactres et Scythes ne paraissent pas avoir eu de monuments jusqu'à l'instant où l'affaiblissement de l'autorité grecque les fit les maîtres de l'empire de Darius. Les maisons privées devaient, par contre, étant donnée la nature du pays, être voûtées, de même qu'en Assyrie les bas-reliefs des grands palais bâtis

en terrasse nous montrent les maisons couvertes de coupoles et de berceaux. Toutefois, à en juger par les ruines actuelles, les Bactres n'auraient connu que ce dernier type de voûte. Les seuls monuments que l'on puisse leur attribuer sans hésiter n'ont pas de dôme, et les vieux châteaux du Fars et du Servistan, où celui-ci apparaît, leur furent certainement postérieurs. C'est une loi primordiale de l'élaboration des formes architectoniques que le berceau précède la coupole. En Égypte, à l'époque copte, les premiers *deïrs* ont des voûtes elliptiques, tandis que le dôme ovoïde n'est en usage que vers le commencement du IIIe siècle de l'ère des martyrs. Le berceau est plus simple à tourner, et ce problème, qui consiste à jeter une voûte circulaire sur plan carré, ne se pose définitivement à l'architecte que lorsqu'il s'est familiarisé avec l'emploi des surfaces courbes et leur pénétration réciproque; l'arc de cloître a même été de tout temps le moyen terme qui a servi d'étape à l'évolution.

Ainsi, d'une part, introduction d'un principe de construction purement indigène; de l'autre, un décor imité de celui des peuples voisins, et le tout mélangé à la hâte, sans le moindre lien apparent ou caché.

C'est là seulement qu'il faut chercher la cause d'un phénomène souvent signalé, mais resté sans explication plausible. L'art parthe n'atteignit point à ce qu'il aurait dû être; il végéta misérablement, s'éternisant dans une formule incomplète dont il ne sut point se dégager. C'est que, absorbée dans l'effort continu qu'il lui fallut faire pendant cinq siècles pour repousser les hordes tartares, les armées des Séleucides et les légions romaines,

la Parthie n'eut que bien rarement le temps de penser. Si un instant elle s'y appliquait, ses affinités la rejetaient vers certaines formes rudimentaires qui n'avaient pas eu le temps de s'épurer et de se proportionner à la splendeur dont elles devaient être l'expression. On faisait grand pour faire beau; puis il fallait songer au danger, et l'on abandonnait l'édifice au caprice ornemental de quelque mercenaire grec.

Le palais de Hatra réalise le type parfait de cet art composite. Ses ruines occupent le centre d'une enceinte fortifiée circulaire de plus d'un kilomètre de rayon. Aux temps anciens, cette gigantesque ceinture était encore flanquée de deux forts, l'un au sud, l'autre à l'est, qui en complétaient la défense. Les armées de Trajan l'assiégèrent en vain, et celles que Septime Sévère envoya venger cet affront furent contraintes à se retirer sans plus de succès.

Cette place fameuse ne comprend pourtant qu'un mur épais, faisant avant-corps, un fossé et un rempart couvert par quarante-deux tours, distantes sur axe de 160 mètres. Quatre portes y donnaient accès, dont la principale regarde l'orient. Au centre, une enceinte carrée, commandée, elle aussi, par des tours saillantes, protégeait la demeure royale. Sa porte franchie, on pénètre dans une vaste cour au fond de laquelle se dresse le principal corps du palais. Sa disposition générale diffère sensiblement de celle du palais achéménide. Il s'étend, tout en largeur, sur un front de 90 mètres et se divise en quatre vastes nefs parallèles couvertes en berceaux. Le plan ainsi conçu, il fallait que l'architecte avisât au moyen d'équilibrer ses voûtes et d'an-

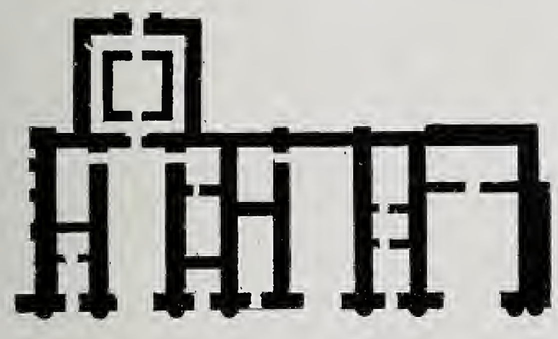
nuler leurs poussées au vide. Pour cela, il établit sur le flanc de chaque grande nef une nef étroite où la retombée des grands arcs vient s'amortir en se contre-butant; et partout où ce moyen n'est pas à sa portée, il s'en tire en exagérant l'épaisseur des murs, en sorte que l'arc porte sur un contrefort extérieur. Enfin, une salle carrée, enveloppée de toutes parts par un corridor, est rejetée en dehors de ce plan et, comme à dessein, isolée. Elle fut l'*apâdana* du souverain, la salle du trône; la nef qui la précède, son vestibule; chacune des autres nefs, une salle secondaire du palais.

Tout entier, l'édifice est construit en calcaire brun, appareillé selon les règles de la modénature gréco-romaine. La façade est partagée en arcades, reçues à leur retombée sur des pilastres ou des demi-colonnes; les voûtes sont fort rudimentaires et appartiennent au système des berceaux tournés sans cintrages; les sculptures à l'art gréco-romain. Mais quelle couverture s'étendait sur la salle carrée rejetée hors du plan? « Un dôme », ont répondu la plupart des archéologues; une voûte d'arête en arc de cloître serait plus à sa place dans un tel monument.

Que l'on compare le palais de Hatra aux plus anciens *deïrs* coptes, la structure des berceaux est identique. Or, dans ces *deïrs*, jamais on ne trouve de coupole sur plan carré, mais bien l'arc de cloître surbaissé.

Ce qui donne à ce rapprochement d'autant plus de vraisemblance est qu'un archéologue éminent, Ross, a relevé des traces d'escaliers et en a conclu que le monument avait plusieurs étages, ce qui rendait impossible

la présence d'un dôme. En Égypte, il en était ainsi au couvent de Saint-Siméon. Pour passer de la courbe de la voûte au plan horizontal, des arceaux secondaires venaient buter sur les reins du grand berceau. Et les salles carrées couvertes en arc de cloître se trouvaient nivelées au moyen de gravats et de matériaux légers. Il devait en être de même au palais de Hatra. L'in-



PLAN DU PALAIS DE HATRA.

térêt qui se concentre sur lui vient précisément de ce qu'il marque le degré de transition entre la plate-bande et la coupole, entre l'art achéménide et l'art sassanide, dont nombre de formules se rencontrent dans le répertoire de l'art copte.

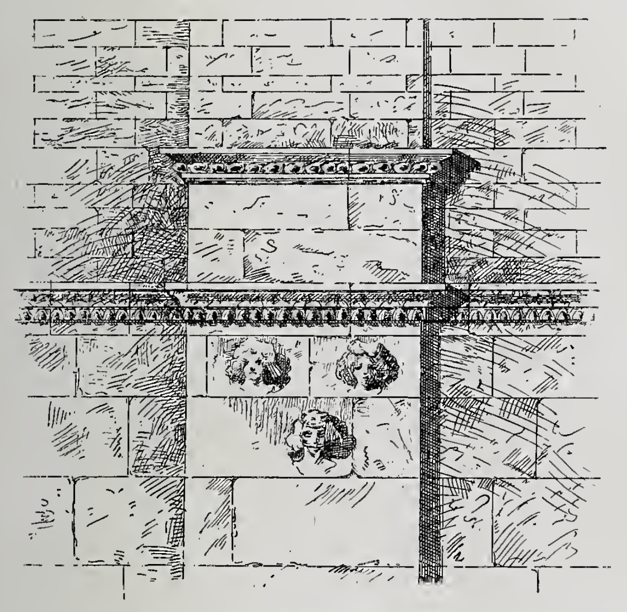
Plus encore que son architecture, le décor de ce palais est caractéristique. L'archivolte de ses arcs est munie de rangées d'oves et de feuilles d'acanthe ; les pilastres qui la reçoivent sont surmontés de gorges et de filets, et, au-dessus de ces chapiteaux, court une mince astragale, brodée de légers rinceaux. Tout cela dérive de l'art grec, bien que les oves appartiennent aux

vieux bijoux parthes antérieurs à la monarchie arsacide. Mais, sur les claveaux, des têtes coupées sont sculptées en haut-relief; d'autres sont suspendues aux pilastres. Ce dernier thème est purement oriental.

Bien avant les Parthes, l'Égypte de Ramsès III avait eu de semblables trophées. Au *migdol* de Thèbes, des consoles font, de place en place, saillie sur les glacis de la place d'armes, portant des têtes à demi pendantes dans le vide, au-dessus desquelles s'étale la bannière du roi, gravée en creux dans le nu du mur. Certains avaient cru voir en elles un prototype de la cariatide. Que ces consoles soient engagées dans le glacis, ils n'y avaient pris garde; c'était pour eux une ascendance hellénique, et la joie de retrouver cette filiation lointaine leur faisait perdre jusqu'aux plus élémentaires notions de la critique d'art. La connaissance de l'Égypte antique leur eût appris que ces têtes n'avaient rien à voir avec l'art de la Grèce. Le *migdol* de Ramsès III est l'image d'une forteresse du Liban présentée à Ammon en offrande; les têtes posées sur des consoles sont de simples trophées, l'interprétation sculpturale de cette phrase par laquelle le dieu promet toujours la victoire au roi : « Je te donne tes ennemis sous tes sandales. » Le roi pouvait être remplacé par sa bannière, et l'Égyptien, qui tenait plus à l'idée exprimée qu'à la figuration matérielle, a souvent supprimé l'image du monarque pour la remplacer par son emblème, afin de mieux spiritualiser le tableau. C'est la même idée qu'avec d'autres moyens ont rendue les sculpteurs parthes. Moins complexes que les Égyptiens, plus barbares aussi, ils se sont contentés d'accrocher à leurs murs les têtes de leurs ennemis.

Enfin, des taureaux ornaient autrefois la façade ; des voyageurs anglais en ont compté jusqu'à dix, mais il n'en reste plus trace aujourd'hui.

De la décoration intérieure, peu de chose nous est



PILASTRE DU PALAIS DE HATRA. (D'après Dieulafoy.)

connu, et force nous est de nous en remettre aux contemporains, quelque sujettes à caution que soient les descriptions qu'ils nous ont léguées. Dans la vie d'Apollonius de Tyane, Philostrate, qui vit la demeure des derniers Vologèse, s'exprime ainsi : « Le palais était recouvert de lames de cuivre qui reflétaient les rayons du soleil. On y trouvait un quartier pour les femmes ;

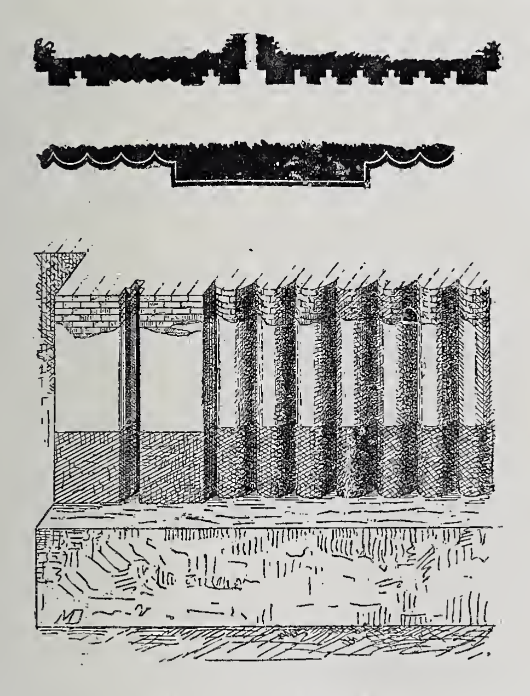
les appartements affectés aux hommes et les portiques, décorés en guise de peintures d'étoffes brodées d'or et encadrées de plaques d'argent, resplendissaient de revêtements d'or. » Et plus loin : « Une salle couverte d'une coupole constellée de saphirs à l'intérieur brillait d'un éclat céleste. Sur le fond bleu des pierres s'enlevaient en or les images des dieux qui resplendissaient comme les étoiles dans le firmament. Là siégeait le roi lorsqu'il rendait la justice. » Si l'on dégage de ce récit les points qui ont échappé au narrateur ou qu'il a interprétés à sa manière, on reconnaît un dôme recouvert de cuivre à l'extérieur, ainsi que le seront, sous les Ghaznévides, ceux des grandes mosquées persanes, et un revêtement intérieur de mosaïques or sur fond de pâtes de verre bleu, pareil à celui qu'on retrouve dans les monuments byzantins.

Était-ce là le décor du palais de Hatra? Seul l'*apâdana* a conservé un bas-relief où des feuillages alternent avec des figures symboliques[1]; mais l'ornementation dut être riche. C'était presque un sanctuaire que cette salle, et cette disposition singulière, qui consistait à l'isoler de toutes parts par un couloir enveloppant, en faisait presque la demeure d'un dieu. Le roi, en effet, considéré comme frère du soleil, de même que le pharaon égyptien était appelé fils de Ra, participait de la nature divine, et ce rapprochement établit une curieuse coïncidence de plus entre cette disposition de l'*apâdana* et celle du sanctuaire égyptien.

1. Dieulafoy, *l'Art antique de la Perse.*

III. — *Les Sépultures.*

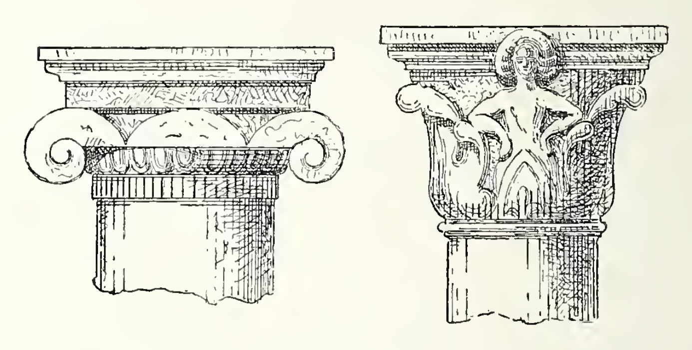
La religion des Parthes fut un mélange de mazdéisme et de pratiques d'un culte indigène qu'il est



MURS DES CAVEAUX DU CIMETIÈRE DE WARKA.
(D'après Dieulafoy.)

assez malaisé de définir. L'origine en est évidemment aryenne; mais il admet et les images divines, et les

rites funèbres, et l'inhumation. Aussi les monuments de Warka, bien que fort rares, comprennent-ils quelques tombes qui établissent à merveille l'incertitude de l'art parthe. Des éléments divers, souvent discordants même, s'y heurtent, affirmant, les uns, des hérédités de race; les autres, une irrémédiable pénurie d'artistes;



CHAPITEAUX DES CAVEAUX DU CIMETIÈRE DE WARKA.
(D'après Dieulafoy.)

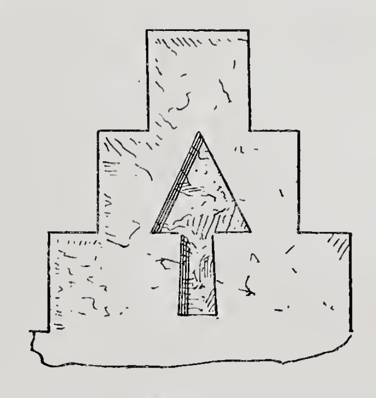
les premiers, une réminiscence élamite; les seconds, un pastiche du style grec.

Warka était, au temps des Arsacides, un cimetière consacré où, de toutes les parties de l'empire, les morts étaient amenés pour être enterrés; une nécropole sainte, ainsi que le sont encore aujourd'hui Nedjef et Kerbala, les deux villes mortuaires persanes, où les dévots chiîtes viennent reposer à l'ombre des mosquées sépulcrales d'Ali et de son fils Hosseïn.

L'architecture du caveau dérive de l'architecture chaldéenne; les murs sont plaqués, à la manière babylonienne, de colonnettes engagées dans le mur, mais

en même temps cannelées vers la seconde moitié de la hauteur, ainsi que le sont ordinairement les ordres grécisants. Une polychromie, de tous points semblable aussi à celle de la Chaldée, s'étend sur leur fût et lambrisse le parement des murs. La partie lisse de la colonne a des chevrons rouges, verts, noirs et jaunes; les cannelures sont alternées, rouges, jaunes et noires, séparées par des listels blancs.

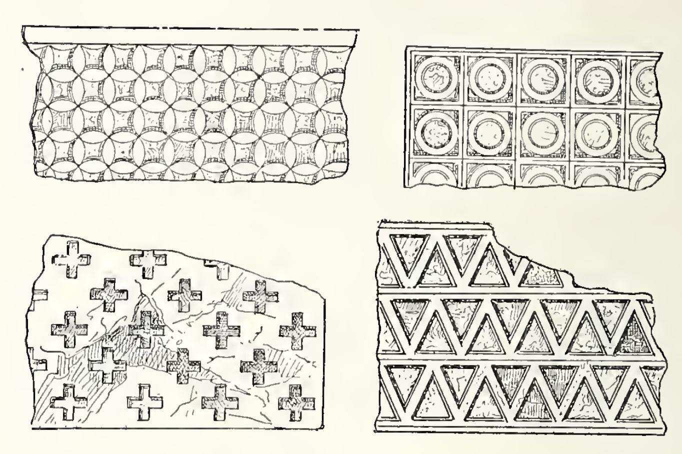
Les sculptures recueillies dans ces tombes présentent les mêmes caractères disparates. Certains chapiteaux procèdent de l'ionique ou du corinthien; mais les volutes en sont déformées et alourdies; ailleurs, l'acanthe s'est métamorphosée en plante irréelle. Mais, à côté de ces fragments grécisants, des frises ont des ceps contournés, pareils à ceux que plus tard on retrouve dans l'art de l'Égypte copte et de la Syrie (page 72). Des merlons, qui sans doute frangèrent naguère les portes des caveaux, ont des feuilles de trèfle et des fers de lance. Lignes, profils et ornements en font les ancêtres directs des merlons de l'architecture musulmane et les descendants des créneaux babyloniens.



MERLON
DES CAVEAUX DU CIMETIÈRE
DE WARKA. (D'après Dieulafoy.)

Les cloisons ajourées qui remplissent les impostes

semblent reprises à l'art de Babylone pour être confiés à celui de la Perse islamique, alors que l'art des



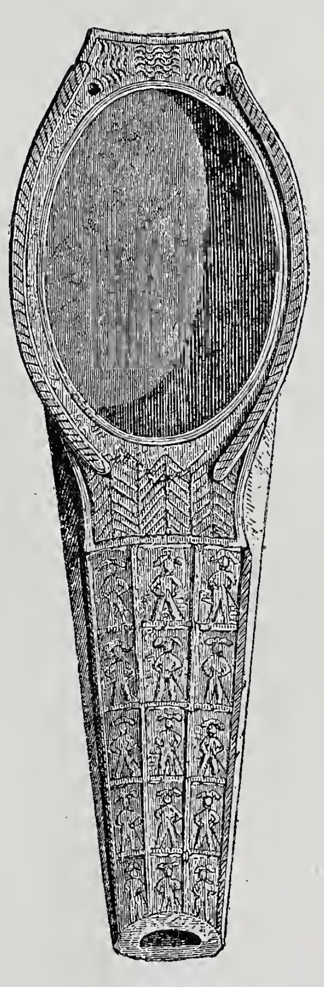
CLOISONS AJOURÉES DU CIMETIÈRE DE WARKA.
(D'après Dieulafoy.)

khalifes préféra de beaucoup les grandes compositions polygonales.

IV. — *La Sculpture.*

Les sculptures parthes sont peu nombreuses; elles n'ont, d'ailleurs, qu'un médiocre intérêt. Le sculpteur indigène ne parvient pas à acquérir une instruction artistique suffisante pour ne suivre que sa pensée; sa facture reste gauche, barbare, primitive; il est hanté d'idées obscures qu'il ne peut rendre; l'imitation lui répugne; entre ses mains, la plastique s'altère et se déprime; d'autre part, le renom des œuvres grecques

l'attire; il en veut copier les modèles et n'aboutit qu'à de grossières ébauches, qui souvent tournent au grotesque. Tel est le cas pour un sarcophage de Warka.



CUVE FUNÉRAIRE.
(Cimetière de Warka. D'après Dieulafoy.)

Ce cercueil consiste en une cuve monolithe, rappelant vaguement la forme de la momie, enveloppée de ses suaires. Sa partie supérieure est évidée, de manière que le corps pût être introduit par une étroite ouverture, qu'un couvercle ovale ferme, et sa surface, ainsi que celle de ce dernier, est partagée en cloisons régulières, que remplit une figure humaine, si sommairement dessinée, qu'on dirait l'image de quelque fétiche d'une tribu sauvage, plus qu'une sculpture d'un peuple qui sut vaincre les Romains. Une pareille silhouette n'a rien qui la rattache à l'art; ce qu'elle a d'informe n'est point compensé par un symbolisme. Ce n'est plus, comme en Égypte ou en Arabie, une image

repétrie à plaisir, conventionnelle, mais composée, mais équilibrée, pour dire une croyance ou un sentiment.

Toutes les sculptures vraiment parthes méritent les mêmes critiques. Les statuettes de terre cuite ne sont que de maladroites imitations des figurines gréco-asiatiques, et la gravure sur pierres fines n'a plus ni élégance ni légèreté. Quant aux sculptures grécisantes, leur valeur est encore plus nulle. Ce ne sont que des copies bâtardes d'œuvres médiocres, faites par de médiocres praticiens. A défaut d'idées exprimées, elles n'ont rien de cette connaissance de la plastique qui est l'essence de la statuaire hellénique. Toutefois, cette école prend le pas sur l'école indigène; elle constitue le premier essai de l'évolution qui s'opérera sous les Sassanides; elle marque le premier jalon du chemin que suivra désormais l'artiste pour aller à l'imitation; elle rompt définitivement avec la pensée pour s'épuiser en recherches vaines; elle renie l'idéalisme pour s'adonner à l'aspect extérieur des choses; elle cesse d'avoir une âme pour essayer de prendre corps. Après elle, l'école sassanide se fera l'imitatrice servile des œuvres gréco-romaines, jusqu'au jour où, maîtres du pays, les khalifes la rendront enfin à elle-même et l'affranchiront d'un esclavage volontaire, auquel elle s'était complue, sans même se demander pourquoi.

Dans les grands bas-reliefs taillés aux flancs des rochers, c'est cette manière qui règne en maîtresse. Gotarzès se fait représenter à Persépolis en une sorte d'apothéose, après son triomphe sur Méherdatès et Cassius. Derrière lui plane une figure ailée, tendant une couronne vers sa tête; mais elle n'a plus rien de la

figure mythique des Achéménides, Ahourâmazda tenant l'emblème du pouvoir royal. C'est une victoire de tous points semblable à celle qui couronne les triomphateurs athéniens ou romains.

Ainsi, la période parthe n'a pas été une étape de l'art perse, mais un interrègne, une ère transitoire ouverte à la rénovation qui sous les Sassanides s'accomplira. Elle tient par certains côtés aux traditions antiques; par instants, l'âme orientale se réveille en elle; mais elle naît au milieu de troubles; elle représente une civilisation inquiète; elle voit en quelques années des barbares scythes, à peine échappés à leurs plaines sauvages, devenir un peuple puissant que la guerre absorbe, et qui, tout entiers à cette idée, — résister à Rome, — n'ont ni le temps ni l'éducation nécessaires pour s'intéresser aux choses de l'art. Par un instinct bien naturel chez eux, ils prennent une partie de leur faste aux peuples dont la grandeur et la force les frappent; tant et si



DÉTAIL DE LA CUVE FUNÉRAIRE.
(Cimetière de Warka. — D'après Dieulafoy.)

bien, que le style parthe peut être, en certains cas, considéré comme une branche mal venue de l'arbre gréco-romain. Si grande que soit cette indifférence artistique, quelques aspirations se font cependant jour à travers elle et s'affirment. Comme leurs prédécesseurs orientaux, les Parthes associent le support engagé à l'arceau; comme eux, ils se refusent à fouiller profondément la pierre et préfèrent aux hauts-reliefs les broderies des lambris; comme eux, ils demandent à la polychromie la gamme heurtée de ses couleurs et au décor géométral sa philosophie ondoyante; comme eux, enfin, ils se complaisent à faire entrer les revêtements de métal dans leurs compositions architectoniques; l'intérieur des palais est par eux plaqué d'argent et d'or, et si grand est ce courant, que, les premiers, ils s'appliquent à fixer le bronze et le cuivre sur l'extérieur des dômes de leurs derniers édifices; le fait a son importance, car ce moyen deviendra plus tard traditionnel chez les Chiïtes, qui le feront concourir au décor de leurs coupoles et de leurs minarets.



TERRE CUITE GRÉCISANTE
DE WARKA.
(D'après Dieulafoy.)



BAS-RELIEF SASSANIDE. (Règne de Vararhan IV.)
(D'après Dieulafoy.)

CHAPITRE III

LES SASSANIDES

I. — *L'État politique.*

De même que la fin du règne achéménide, la fin du règne sassanide fut une décadence rapide, que précipitèrent les défaites et les invasions.

Ctésiphon, bâtie sur le Tigre, à la frontière de Séleucie, en vit se dérouler les phases. Camp retranché où Mithridate avait concentré ses armées, elle était

rapidement devenue une ville florissante. Vononès exilé, Artaban III y avait été proclamé ; puis Tiridate II, qui s'était levé contre le nouveau souverain, l'avait enlevée de vive force. Reprise par Artaban, Trajan l'avait soumise, Khosroës Ier reconquise, et Avidius Crassus brûlée, au cours de la campagne de Mésopotamie (l'an 192 avant notre ère). Plus tard encore, un nouveau soulèvement s'étant produit, Sévérus, proclamé empereur, la rasa de nouveau et fit vendre ses habitants ; et pourtant, malgré tant de désastres, sa position était telle, que ce fut là qu'à leur avènement les Sassanides établirent leur cour.

La révolution qui les amenait au pouvoir était une résurrection nationale. La capitale parthe transportée à la frontière, de manière à être plus vite informée des événements de Séleucie, la vieille Perse s'était trouvée placée sous l'administration de vice-rois indigènes, qui, les derniers désastres aidant, avaient fini par se considérer comme des souverains absolus. L'un d'eux, Artaxerxès, profitant des revers d'Artaban IV, s'insurgea contre son suzerain. En vain, Artaban marcha contre lui avec le meilleur de ses troupes ; vaincu après un combat acharné, il fut fait prisonnier et mis à mort. Qui était cet Artaxerxès ? Les historiens classiques en font le descendant d'une noble famille perse ; les historiens arabes, le fils d'un officier nommé Sassan, héros d'une légende gaillarde. Quoi qu'il en soit, les événements de son règne montrent en lui un homme de race, et son fils, Sapor Ier, a toutes les qualités du roi oriental.

L'avènement de la nouvelle dynastie fut le signal

d'une renaissance religieuse et artistique. Les souverains sassanides, Sapor, Vararhan, Khosroës, reprirent la tradition des grands rois constructeurs. En même temps, la religion s'épura et retourna à sa forme primitive; elle dépouilla tout ce que le règne des Parthes avait introduit en elle d'étranger. D'autre part, la Grèce disparue, l'hellénisme n'était plus un élément redoutable, antagoniste de la civilisation antique. L'Oriental n'estime que ce qui se fait craindre; et l'Hellade, réduite et domestiquée au service de Rome, avait aux yeux du Perse cessé d'exister. Rome était trop éloignée pour exercer sur lui une influence considérable. Aussi, dès le règne d'Artaxerxès, le culte d'Ahourâmazda est-il remis en honneur. Sapor Ier fait réunir les fragments de l'*Avesta* échappés à Alexandre en une version nouvelle des livres saints, et se bâtit de somptueux palais. Après lui, quand l'Occident décline et que l'empire est transféré à Byzance, Isdigerdès reçoit de l'empereur Accadius la tutelle de Théodose II (400). C'était là de la part de l'empereur d'Orient une marque d'amitié dictée par la crainte. La Perse est alors toute-puissante. Un instant elle faiblit; puis Khosroës II reconstitue une fois encore l'ancien empire à son profit. Ses armées victorieuses pénètrent en Asie Mineure et en Syrie, s'emparent d'Édesse, ravagent l'Arménie et la Cappadoce, défont Phocas, entrent en Bithynie, arrivent devant Chalcédoine, emportent d'assaut Jérusalem, conquièrent l'Égypte et remontent jusqu'au pays abyssin. Attaqué par Héraclius, qui venait de succéder à Phocas (623), Khosroës regagne enfin l'Iran, à l'instant même où l'Islam va apparaître, et meurt la veille de l'invasion

arabe. Mais si elle était prompte, cette chute, du moins, n'était point une décadence, et le règne de Khosroës peut être classé parmi ceux des grands rois. S'il fut homme de guerre, le dur souverain fut aussi un constructeur qui nous a légué plusieurs palais immenses. Celui de Machita est curieux à plus d'un titre; un autre se dresse dans le désert qui fut Ctésiphon, comme témoignagne de cette grandeur qui allait s'éteindre; d'autres encore sont épars à Rabbath-Ammon, près de Machita, et à Eïvan, qui furent des résidences de princes féodaux ou de gouverneurs.

II. — *Les Édifices à coupoles.*

Faut-il classer les châteaux à coupoles du Fars et du Servistan parmi les œuvres sassanides? Oui, s'il s'agit de réunir en un seul groupe les monuments d'une même école; non, s'il faut régulièrement les classer sous le règne qui les a vus bâtir : ces châteaux appartenant, sans doute, aux derniers Parthes. On a, il est vrai, proposé de les attribuer « à une architecture nationale de l'époque achéménide, ou peut-être mède[1] »; mais des arguments invoqués en faveur de ce système, le principal est la présence de la gorge égyptienne dans la corniche des portes et des murs. Ce détail, si singulier qu'il paraisse, n'a rien qui doive nous surprendre, non pas qu'il faille voir dans le choix de cette moulure une réminiscence archéologique, encore moins un res-

1. Dieulafoy : *l'Art antique de la Perse.*

souvenir du passé, l'expression d'un « sentiment patriotique », ainsi que certains l'ont si naïvement supposé. Ce sont là des mots vides de sens pour l'Oriental, qui ne s'est jamais arrêté à de pareilles sentimentalités architectoniques. Du passé, il n'a jamais eu cure que pour piller les tombeaux de ses ancêtres ou les trésors des vieux palais. Mais cette forme de la gorge égyptienne se rattachait, à n'en pas douter, à un symbolisme. L'on a vu celui que lui attribuait l'Égypte antique; celui de la Perse devait forcément en découler. Supposez les monuments égyptiens dépourvus de ces inscriptions qui nous disent le siècle qui les a produits : des temps les plus reculés aux derniers empereurs, toute porte est pourvue d'une corniche de palmettes multicolores; en faudrait-il conclure qu'une œuvre de Trajan ou des Antonins dût être attribuée à Khéops ?

Le système des voûtes du palais de Hatra, tout primitif, ne comporte que des arcs elliptiques, dont le tracé dérive de l'emploi du triangle rectangle, dont les côtés sont entre eux comme les nombres 3, 4 et 5; courbe familière de toute antiquité à l'Égypte et à l'Assyrie. Pas une salle qui ne soit couverte de cette voûte; si la coupole avait alors été connue, l'architecte eût certainement modifié son plan : il eût renoncé aux salles oblongues, à la répétition des galeries parallèles aux immenses berceaux continus. Mieux familiarisé avec les poussées et les résistances à leur opposer, il n'eût pas eu recours au décrochement du parement extérieur du mur pour se ménager un contrefort. Mais parti de cette première donnée, des essais successifs

devaient naturellement le mener à la coupole. Celle-ci est mentionnée dans les auteurs au palais de Vologèse, et les châteaux du Servistan et du Fars nous initient précisément à cette période d'élaboration.

De même que l'arc du berceau, l'arc de ces premières coupoles est elliptique. Le château du Servistan, considéré comme le plus vieux de tous, a un dôme ovoïde qui repose sur quatre trompes angulaires et quatre pendentifs établis de manière à ménager le raccord de la coupole avec les surfaces latérales des murs. La solution du problème avait été d'autant plus laborieuse que rare est le bois sur les plateaux de l'Iran, et qu'il avait fallu aviser au moyen de monter et de tourner berceaux et dômes sans cintrages. Peut-être cette raison fut-elle pour beaucoup dans le choix de la courbe elliptique ; car pas besoin n'est de grandes connaissances mathématiques pour se rendre compte que plus un arc est obtus et plus les forces nécessaires à le maintenir en équilibre sont considérables, et que, par contre, plus il est aigu et moins sont intenses les pressions destructives qui tendent à le désagréger.

Voici, selon M. Dieulafoy, l'épure de la courbe iranienne, basée sur les propriétés rythmiques du triangle rectangle, dont les côtés sont entre eux comme les nombres 3, 4 et 5 :

« On construit sur la demi-largeur de la nef comme base le triangle rectangle 3, 4 et 5, en dirigeant suivant l'axe vertical le plus petit côté, et l'on décrit du sommet opposé à ce petit côté comme centre, avec un rayon égal à la largeur de la nef, un arc de cercle. Si l'on arrête cet arc de cercle à son intersection avec le prolonge-

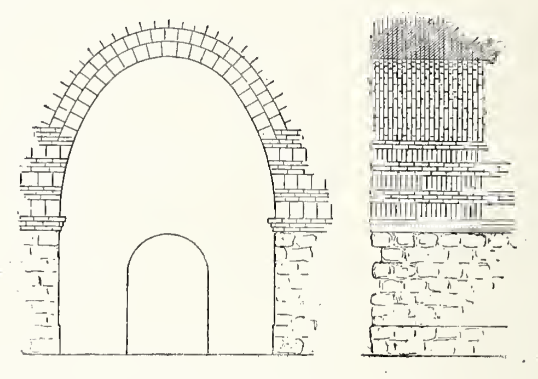
ment de l'hypothénuse, la longueur comprise entre l'axe vertical et la circonférence est égale au petit côté du triangle. En traçant alors, du sommet situé sur l'axe comme centre et avec le petit côté du triangle comme rayon, un second arc de cercle, on engendre une nouvelle courbe tangente à la première. Dans l'*anse de panier* ainsi construite, la montée et la largeur sont respectivement égales au double de la hauteur et de la base du triangle; ces deux dernières sont entre elles dans le rapport de 3 à 4. »

La demi-largeur de l'arc est donc le module auquel se rapporte tout le tracé de la voûte. Au Servistan, nefs et coupoles sont basées sur ce même principe, et l'une de ces dernières est même soutenue par quatre piliers d'angle, auxquels elle est reliée par de grands arcs.

Restait à tourner cette voûte sans cintrages. Pour cela, il suffit de décrire sur la paroi intérieure du mur fermant la nef la section droite de l'intrados et d'appliquer selon cette ligne un premier rang de briques posées à plat. Chacune, si l'appareillage est fait avec soin, adhère à la surface de la muraille; et l'anneau ainsi établi devient un point d'appui sur lequel il est possible d'en enclaver un second, et ainsi de suite, jusqu'au raccord avec le mur opposé. De la naissance de la voûte au joint de la rupture [1] de l'arc, les briques posées à plat tenaient naturellement en équilibre. Au-dessus de ce point, la pesanteur les eût entraînées dans le vide; par l'interversion dans l'ordre de la mise

1. On appelle joint de rupture le point où l'action de la pesanteur entraîne les claveaux d'un arc dans le vide; dans les arcs surhaussés, il se trouve au milieu de la montée.

en place, le danger se trouvait conjuré. Cette disposition avait en outre pour effet de diviser la voûte en deux parties distinctes. Jusqu'au joint de rupture, la maçonnerie formait une masse homogène; du joint de rupture au sommet du cintre, elle se trouvait partagée en rouleaux minces superposés. Par surcroît de

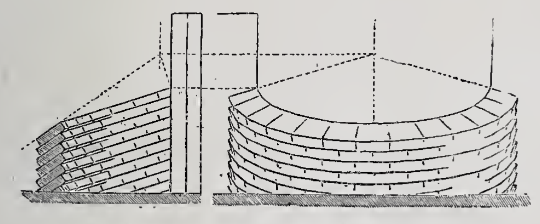


APPAREILLAGE DES VOUTES DU PALAIS DU SERVISTAN. (D'après Dieulafoy.)

précaution, la plupart des constructeurs prirent soin d'incliner les anneaux en les posant par tranches biaises, afin que la section n'en fût jamais selon un plan vertical.

Le berceau tourné, une autre difficulté surgissait devant l'architecte. Par quels moyens contre-balancer l'action destructive exercée par les pressions? Les grandes galeries du Servistan sont subdivisées en travées par de massifs contreforts intérieurs, portés à leur base sur deux lourdes colonnes accouplées et reliées au parement du mur par un voûtain. Des niches

comprises entre les piliers sont terminées en demi-coupoles appuyées à des trompes et des pendentifs semblables à ceux décrits plus haut. Enfin, la coupole repose sur des piliers d'angle par l'intermédiaire de véritables formerets. Toutefois, la tendance qui domine cette architecture déjà savante réside moins dans la disposition architecturale de ses voûtes que dans le rythme secret de leurs proportions. Toutes les parties



APPAREILLAGE DES VOUTES DU PALAIS DU SERVISTAN. (D'après Dieulafoy.)

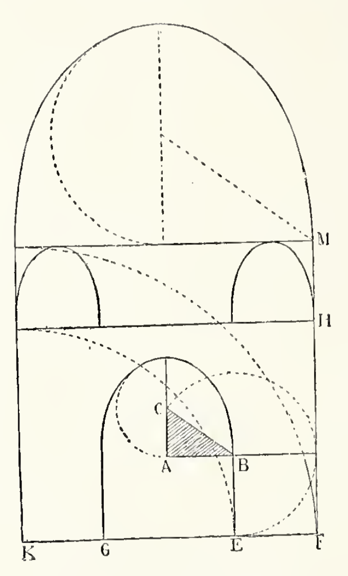
de la nef sont calculées sur la demi-ouverture de l'arc, de même que, dans l'architecture en plate-bande achéménide, toute la salle se rapportait au demi-diamètre de la colonne.

« Dans la grande galerie du Servistan (Dieulafoy, *l'Art antique de la Perse*), la demi-ouverture de l'arc est prise pour module. Sur celle-ci est d'abord basé le triangle générateur de l'ellipse, c'est-à-dire le triangle rectangle dont la hauteur et l'hypoténuse sont à la demi-hauteur de l'arc dans les rapports de 3 et 5 à 4. »

Ces rapports établis, on dégage sans peine l'épure de tout l'édifice.

« La hauteur des pieds-droits (les colonnes) BE,

comme la largeur de chaque trumeau (les contreforts) EF, est égale à l'hypoténuse CB du triangle générateur ou modulaire : la hauteur des parois verticales FH est équivalente à la largeur de l'arcature FG, augmentée de celle du trumeau EF = KG, tandis que la base de la coupole est située à une distance verticale du sol FM, égale au côté KF de la pièce. On retrouve ainsi la hauteur des pendentifs HM = EF, l'hypoténuse GB = EF du triangle modulaire. La flèche des grands arcs est naturellement à leurs portées respectives comme 3 est à 4. »

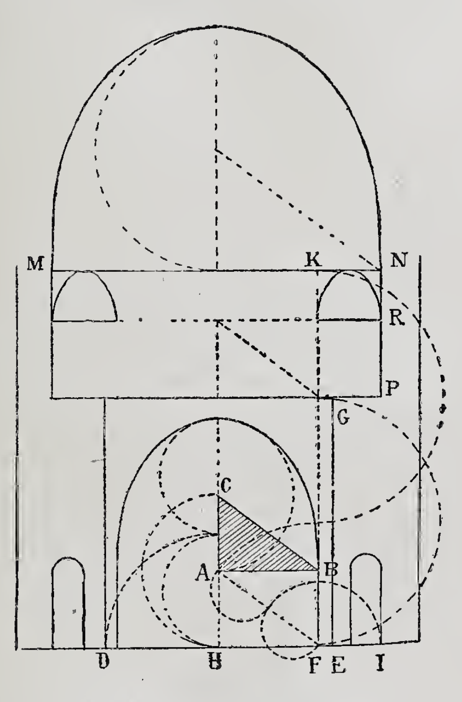


TRACÉ DES VOUTES DU PALAIS DU SERVISTAN. (D'après Dieulafoy.)

La proportion des salles à coupoles est déduite d'une manière semblable :

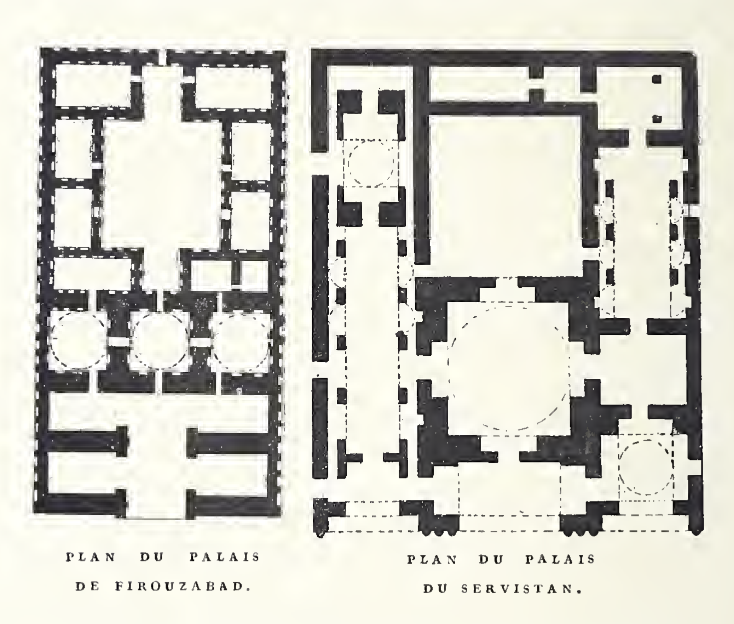
« Les dimensions de la petite salle carrée C ont pour base aussi la demi-arcature. Si l'épure est moins simple que la précédente, c'est que l'architecture de cette salle est relativement compliquée. Le côté DE de la salle, pris au niveau du sol, est égal au module augmenté de l'hypoténuse du triangle ou bien encore à trois fois le côté CA du triangle modulaire. La hauteur BF des colonnes supportant la retombée des arcs est

équivalente au petit côté du même triangle. La hauteur EG = 2FA = 2CB de la galerie au-dessus du sol, au double de l'hypoténuse, et la distance FK de la base de la coupole au sol à trois fois la même dimension. Dans le diamètre MN = 2HI de la coupole, on retrouve la largeur de l'arcature augmentée de l'hypoténuse du triangle modulaire; enfin, la zone NP réservée entre l'aire de la galerie et la naissance du dôme est divisée en deux parties. L'une, RP, plane, percée de fenêtres ouvertes dans le prolongement des arcs de la pièce, est égale en hauteur au petit côté du triangle modulaire; l'autre, NR = NP = RP = CB = AC, occupée par les trompes, a pour mesure la moitié du module. En outre, chaque travée



TRACÉ DES VOUTES DU PALAIS DU SERVISTAN. (D'après Dieulafoy.)

de la nef est égale à trois quarts de module, tandis que les piliers faisant contreforts ont une largeur égale à un tiers de la même dimension. Il en résulte que les niches mesurent un module et que la zone des galeries correspondantes en plan à la dernière niche forme un



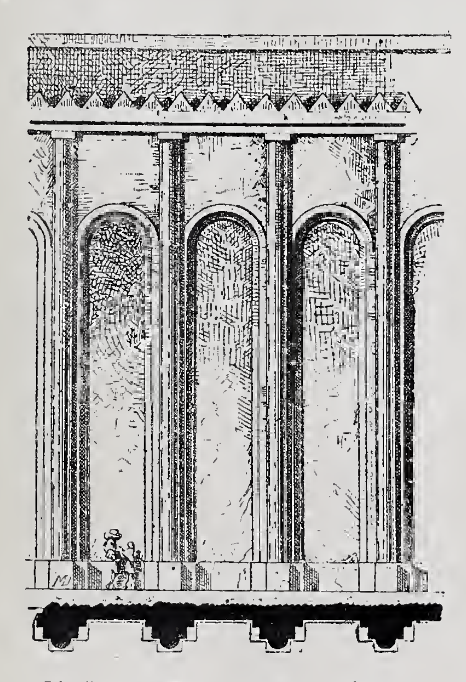
PLAN DU PALAIS DE FIROUZABAD.

PLAN DU PALAIS DU SERVISTAN.

rectangle circonscrit à un demi-cercle ayant la demi-largeur de la nef pour rayon, soit un rectangle circonscrit à une demi-coupole. »

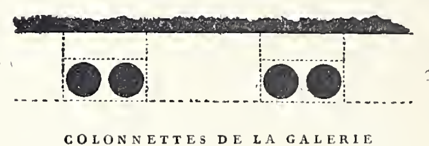
Le palais de Firouzabad mesure 105^{m},45 de long sur 55^{m},30 de large. Sa porte est, au nord, précédée d'un vaste bassin. C'est un porche immense de 27^{m},40 de profondeur. A droite et à gauche sont des salles voûtées, percées de petites niches. Au delà s'ouvrent

trois salles à coupoles de 13m,50 de côté. Le sommet du dôme est à 22 mètres du sol. Puis, sur l'axe, une grande cour est entourée de cellules également voûtées. La maçonnerie est en moellons bruts, les berceaux en briques appareillées avec soin. Les enduits qui revêtent les murs consistent en couches de mortier et de plâtre. Au Servistan, le travail est plus soigné : le palais a 40m,35 de long, 33m,80 de large. La façade principale regarde l'ouest. Coupée par trois grandes baies elliptiques, elle est rayée de colonnes engagées. Le portail central conduit à une salle de 10m,80 au carré avec coupole surélevée. Une cour s'étend derrière cette salle, mise directement par un large vestibule en communication avec l'extérieur. De cette pièce on accède à une salle divisée en arcades



PAREMENT DES MURS DU PALAIS DU SERVISTAN. (D'après Dieulafoy.)

reposant sur de très courtes colonnettes accouplées. A droite, au sud, est la grande galerie dont M. Dieulafoy a déterminé les proportions. Une salle carrée, surmontée d'un dôme, et quatre petites galeries oblongues complètent cet ensemble. Ce dernier édifice est bâti en briques cuites de $0^m,28$ de long sur $0^m,25$ de large et $0^m,08$ d'épaisseur. Un badigeon de chaux était son seul parement. Il s'étendait à la surface des dômes aux colonnettes maçonnées de la façade et aux denticules qui règnent en corniche au-dessus de celles-ci.

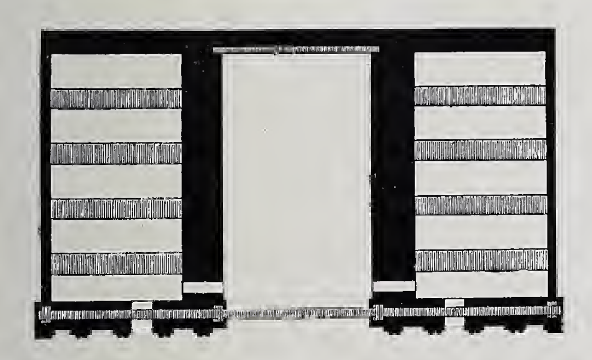


COLONNETTES DE LA GALERIE DU SERVISTAN. (D'après Dieulafoy.)

III. — *Les Derniers monuments sassanides.*

L'ordonnance du palais de Khosroës Ier, à Ctésiphon, est conçue sur un plan très simple. Sur son axe s'ouvre une immense nef de 26 mètres de large sur 48 de profondeur, encadrée à droite et à gauche de quatre salles rectangulaires de 23 mètres sur 6. Toutes communiquent, et la première de chacun des deux groupes donne seule sur la cour du palais. Ce vaisseau géant, c'est la salle du trône, l'*apâdana* du monarque sassanide; un vaste berceau elliptique, dont la hauteur ($35^m,20$) est la hauteur totale de l'édifice, le couvre. Librement ouvert, la foule des grands dignitaires y pénétrait et y circulait plus aisément encore

que dans l'hypostyle de Darius. Ses proportions, l'inflexion de sa voûte, l'immensité de la baie, impriment à l'esprit l'idée d'une grandeur implacable presque surhumaine. Que l'arc de cet *apâdana* soit elliptique, pour cette raison qu'on ne peut songer à tourner un cintre de 26 mètres d'ouverture sur 34 de hauteur, c'est là un

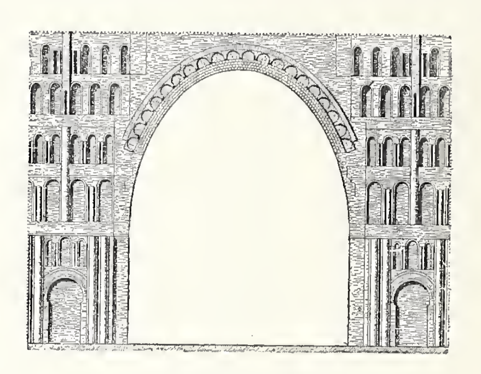


PLAN DE LA SALLE D'AUDIENCE DE KHOSROÈS Ier, A CTÉSIPHON.

effet, ce ne saurait être une cause. L'arcature était voulue pour répondre à un idéalisme évident. Encore une fois, ce n'est pas le maçon qui donne la physionomie au monument, mais l'artiste qui place le maçon dans la nécessité de bâtir sur un plan correspondant à des affinités qui échappent à sa pensée, et l'obligent à s'en tirer du mieux qu'il peut.

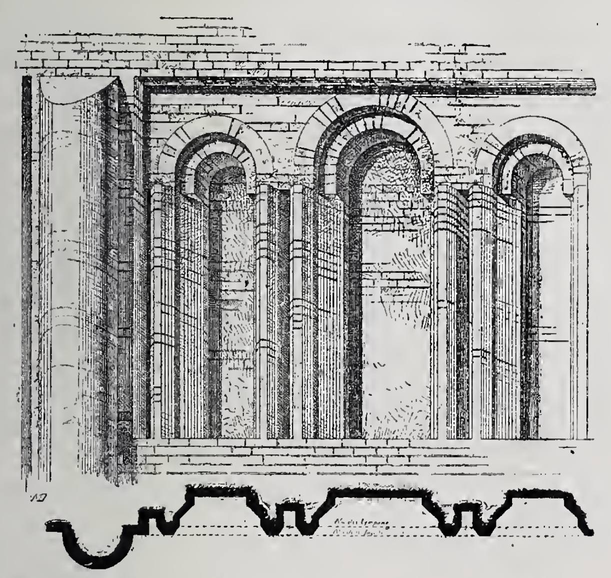
Il est bon d'insister sur cette loi que l'on oublie trop volontiers, d'autant plus qu'elle préside à la structure de la façade du palais. Celle-ci se développe sur un front de 92 mètres et présente partout un plein absolu. Tou-

tefois, ce plein ne devait pas être celui du temple mystérieux de l'Égypte; ce n'était point le ciel même qu'il était censé dérober aux regards. De plus, la philosophie de l'Iran s'était fait, d'une autre manière que celle de l'Égypte, l'impression des jeux de lumière et d'ombre. Ahourâmazda n'était que l'éternel rival d'Angromaïnyous et non le triomphateur absolu, l'Horus-Ra vengeur, le soleil éternellement vainqueur de l'ombre. De même que la façade des palais parthes, la façade sassanide de Ctésiphon est découpée en six rangées d'arcatures superposées, plaquées de colonnettes et s'enfonçant dans le plein du mur par une série de voussures et arrière-voussures; en sorte que la loi esthétique qui a servi de donnée première concourt à la construction même de l'édifice. Le décor n'est plus un revêtement, mais l'ossature, le squelette du panneau, la charpente qui assure sa stabilité. Un parement de semblables dimensions eût fléchi sous son propre poids et se fût désagrégé en fort peu d'années. Pour pallier à cet inconvénient, l'architecte l'a rayé de chaînes verticales qui en sont comme les nervures et a établi les six étages en retrait, en les séparant les uns des autres



FAÇADE DU PALAIS DE CTÉSIPHON.
(D'après Dieulafoy.)

par des cordons horizontaux. Toute la pression se trouvait ainsi répartie à des places déterminées; elle s'y amortissait, s'y contre-butait, et en même temps il devenait possible d'évider l'espace compris dans cha-



PAREMENT DE LA FAÇADE DU PALAIS DE CTÉSIPHON.
(D'après Dieulafoy.)

cune des arcades sans pour cela nuire à l'équilibre du massif. La combinaison était d'autant plus ingénieuse qu'il devenait aussi possible d'accentuer les ajourements, de multiplier les arrière-voussures et, par ce recul des plans successifs des étages, d'accuser les ombres portées en accusant les profondeurs.

A l'intérieur du palais, nombreuses sont les arca-

tures en ogive. Ont-elles été introduites à seule fin de pourvoir à la solidité du monument? Non sans doute; les architectes sassanides, pas plus d'ailleurs que tous ceux de l'antiquité, ne se rendirent jamais compte des lois statiques de leurs œuvres et adoptèrent telle ou telle forme par inclination naturelle, jamais par calcul. Une disposition toute spéciale témoigne encore de ce souci d'artiste : les voûtes sont forées d'ouvertures circulaires, normales à la douelle, établies au moyen de tuyaux de terre de 12 à 15 centimètres de diamètre intérieur. Au nombre de cent cinquante, elles ont pour but l'éclairage du vaisseau, ainsi qu'il en sera dans la voûte copte des couvents de haute Égypte. Un jour diffus filtre à travers elles et tombe doucement dans la nef à demi baignée de clair-obscur. L'effet devait être saisissant et aux jours de solennités contribuer puissamment à redoubler la magie intense de grandeur souveraine, qui enveloppait la personne royale apparue subitement dans tout le rayonnement de sa splendeur.

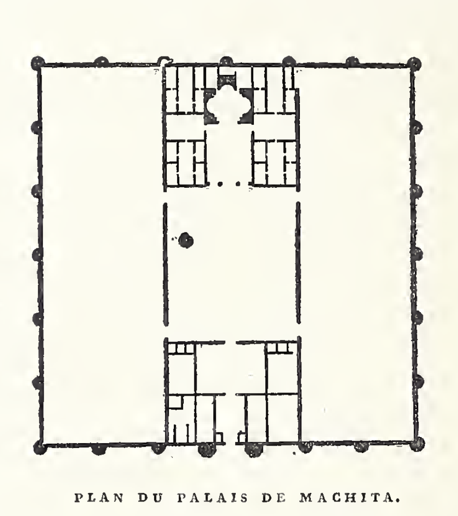
La salle du trône ouvrait directement sur la cour du palais, sans qu'aucune barrière en interceptât l'entrée; un rideau immense dérobait seul le monarque aux regards de ses sujets. Lorsqu'il daignait se montrer à eux et prenait place sur l'estrade, entouré des princes du sang, des ministres, des courtisans et de la garde, le voile se levait soudain à un signal donné. Le roi des rois surgissait alors dans le cadre d'un luxe inoubliable. Les murs de la salle étaient couverts de tentures splendides, des tapis jonchaient le sol, et tout détail architectonique où n'étaient point appendues des

étoffes étincelait sous un revêtement de mosaïques ou de métaux précieux. De telles solennités tenaient beaucoup de la mise en scène, et les jeux de lumière devaient en augmenter singulièrement l'éclat. Quand l'audience était privée, que le voile restait baissé, leur puissance se faisait magique. Sur les ors et les pierreries, les rayons lumineux prenaient des aspects d'auréole et entouraient le roi d'un nimbe qui lui prêtait quelque chose de surnaturel.

Si la distribution du palais est aisée à restituer, il n'en est pas de même du décor de la façade. Celle-ci, quoique bien appareillée en briques cuites, eût été trop peu imposante, et pourtant elle ne porte aucune trace d'émail. Selon une légende qui court encore le pays et qu'a recueillie M. Dieulafoy, chaque colonnette, chaque archivolte, chaque voussure, chaque relief était aux temps anciens protégé par une feuillure de métal, couche mince de cuivre doré ou argenté, dont, de toute antiquité, les Perses ont aimé à couvrir jusqu'à l'extrados des coupoles et dont la tradition a survécu, à l'époque musulmane, dans le revêtement des dômes des mosquées et des tourelles des minarets.

Le palais de Machita élevé par Khosroës II, à 60 kilomètres de l'embouchure du Jourdain dans la mer Morte, plus encore est caractéristique. Son plan présente des analogies frappantes avec celui des églises coptes de haute Égypte. Faut-il voir là une ressemblance fortuite? C'est fort probable, car alors même que le rapprochement est tout à l'avantage d'une théorie, il est bon de se rappeler qu'en maints cas semblables, de pareilles coïncidences sont dues à de purs

hasards. Et pourtant que l'on mette en parallèle ce plan de Machita et celui de l'église du grand *déïr* de Saint-Siméon à Assouan, bâti vers la même époque (612). L'ensemble est identique; n'était la grande nef venant en avant-corps de l'*apâdana,* l'un pourrait sembler un décalque de l'autre. Mais si l'on ne peut prétendre que le palais de Machita ait été construit par un Copte, il est matériellement impossible que le *déïr* d'Assouan soit l'œuvre d'un architecte de Khosroës. Une chose s'oppose à l'une ou à l'autre hypothèse. Le Copte a horreur de la coupole; il ne l'eût pas construite en Perse et ne l'eût pas davantage acceptée chez lui. Le *déïr* d'Assouan n'a pas de voûtes extradossées; le palais de Machita a sa salle du trône surmontée d'un dôme sur pendentifs. Mais, à cela près, la similitude est étonnante. L'un et l'autre ont une enceinte fortifiée garnie de tours, l'appareillage de leurs berceaux est le même, et les détails constructifs de toutes leurs parties sont absolument pareils. Il serait trop long de décrire l'ordonnance de Machita; un peu plus com-



PLAN DU PALAIS DE MACHITA.

pliquée que celle de Ctésiphon, elle s'y ramène en grandes lignes. Une vaste galerie précède l'*apâdana*, que bordent sur ses côtés deux autres nefs. Un trait à noter pourtant est que la salle du trône a sur ses quatre faces une niche semi-circulaire, en sorte que la coupole s'appuie aux pendentifs limités par les quatre arcs. Le modèle de cette disposition a-t-il été pris à Sainte-Sophie? Rien n'autorise à le croire. C'est plutôt une évolution iranienne. Elle naît d'un état d'esprit dont le courant s'étend dans tout l'Orient.

C'est cette appréciation qu'il convient d'appliquer aussi à l'ornementation de l'édifice. Le mur d'enceinte présente 153 mètres de façade. Au milieu, la porte principale s'abrite entre deux tours octogones fort saillantes, dont les courtines reposent sur un soubassement massif. Le socle se termine par de vigoureuses moulures où rampent des cordons de feuillage; au-dessus, une large plinthe s'entoure d'une bordure de même style. Un large zigzag la brode, déterminant une série de triangles pareils à une rangée de gables, au centre desquels se détache un fleuron octogone de haut-relief. Sur le champ s'enroule une arabesque pyramidale faite de deux orbes géminés, enlacés ou renversés dans un mouvement rétractile. Leur pied se perd dans une corbeille rustique, et à travers les spires des lions s'affrontent, des colombes volètent, des grappes et des feuillages de vigne se tordent selon un rythme ordonné. Là encore on croirait retrouver une composition copte, non par la facture qui est supérieure, mais par le symbolisme des sculptures. Ces lions semés d'ornements polygonaux striés de rayures géométrales sont frères de

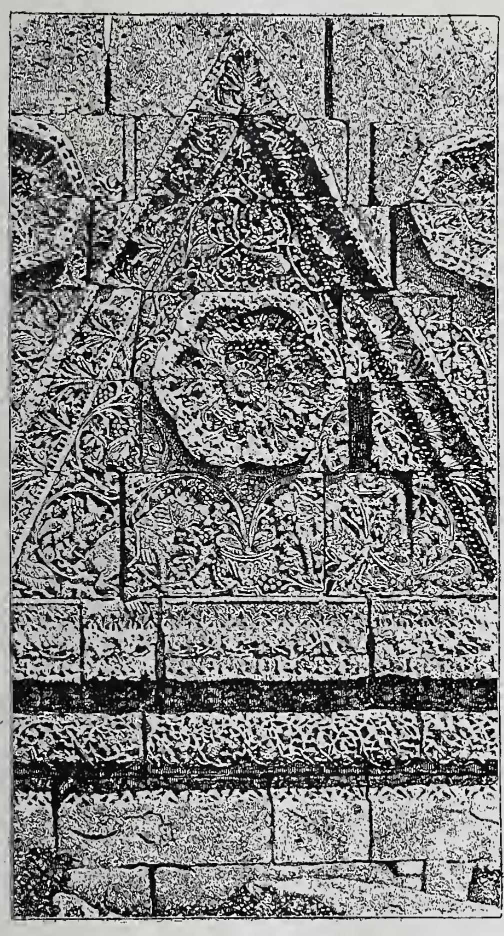
ceux des monuments de la Thébaïde. La vigne a un sens emblématique dérivé de l'Égypte antique, et les colombes sont celles des stèles coptes d'Akhmim ou de Naggadah.

Si longs que semblent ces rapprochements, ils sont d'autant plus utiles qu'au seuil de la période où l'Islam va apparaître et fondre partout les arts qu'il trouvera florissants dans son art à lui, il faut avant tout dégager leurs formules respectives, pour cette raison que l'art perse a souvent été considéré comme l'ancêtre de l'art arabe. Qu'il l'ait été, pour une faible part, de celui de la Perse musulmane, c'est fort probable; mais, pour un motif commun à l'Iran et au reste de l'empire des Khalifes, il ne faudrait pas croire que l'Arabie demandât ses modèles aux Perses. D'autres existaient ailleurs, qui n'avaient jamais subi l'influence sassanide et qui se sont imposés à elle en maîtres. Beaucoup appartenaient à l'Égypte, et c'est en Égypte qu'ont pris racine l'architecture et la sculpture de l'Islam. Inconscientes, guidées seulement par une absolue communauté d'aspirations, celles-ci reproduisirent ici et là des formes semblables; toutefois cette ressemblance fortuite n'eut qu'une action secondaire sur leur développement.

Pour terminer cet examen rapide de ce que fut l'architecture des Sassanides, il faut citer encore deux monuments signalés par M. Dieulafoy, l'un à Rabbath-Ammon, l'autre à Eïvan.

Rabbath-Ammon est situé à faible distance de Machita et paraît de même époque; l'édifice était protégé par une enceinte romaine. Au centre est une cour carrée autour de laquelle pivotent quatre nefs; celles

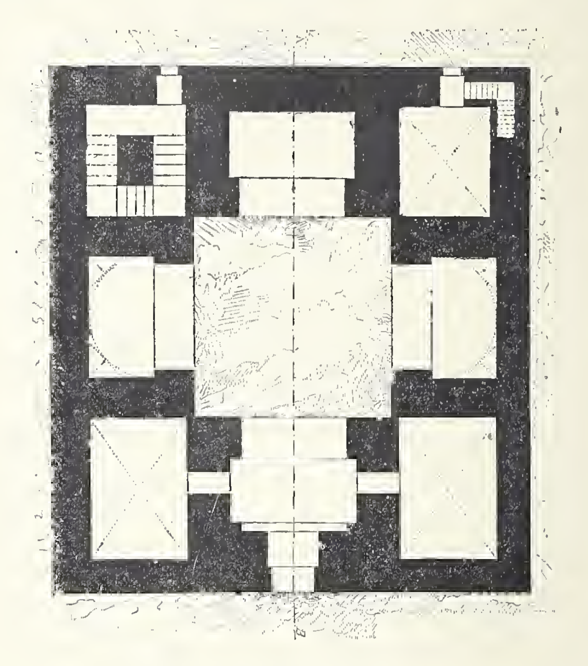
situées sur l'axe couvertes d'un berceau elliptique; les



SOUBASSEMENT DU PALAIS DE MACHITA. (D'après Dieulafoy.)

deux autres d'une demi-coupole sur pendentifs, engen-

drée par un ellipsoïde de révolution. A voir de telles dispositions, il est à supposer que l'architecte fut un chrétien, de même qu'en Egypte celui de la mosquée



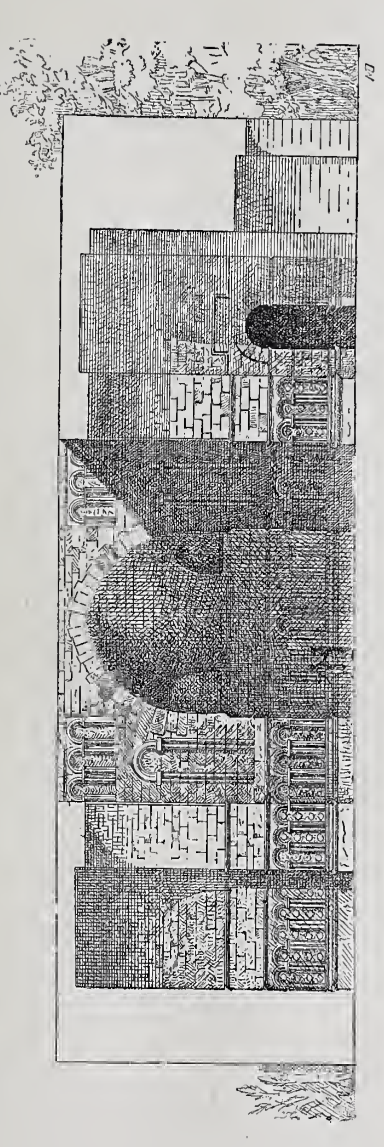
PLAN DU PALAIS DE RABBATH-AMMON.

(D'après Dieulafoy.)

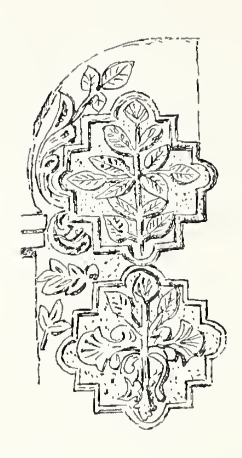
du sultan Hassan : le plan des deux édifices est le même; c'est la croix grecque; ici vestibules et *apâdana;* dans la mosquée *maksourah* et *liwans.*

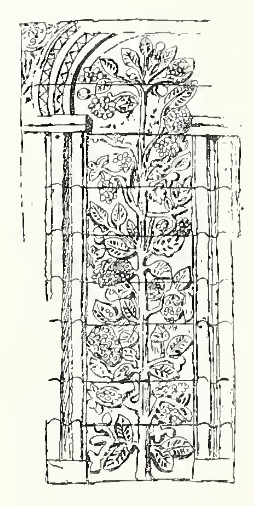
Quatre pièces remplissent les vides situés aux quatre angles entre les bras de la croix; deux communiquent avec le grand vestibule, les deux autres sont

isolées, et comme pour souligner encore cette similitude avec les monuments de l'Islam, un lambris règne sur les murs de la cour et ceux des salles adjacentes; des arcatures se partagent la hauteur de la façade; une corniche marque le départ de leur montée; une moulure denticulée couronne les tympans. Déjà même l'ogive a remplacé l'ellipse sassanide. L'arc brisé, succédant ainsi brusquement au cintre, accuse une recherche qui n'est point byzantine, recherche d'élancement qui n'a rien de commun avec le style de l'Orient



PALAIS DE RABBATH-AMMON. (Coupe transversale. — D'après Dieulafoy.)



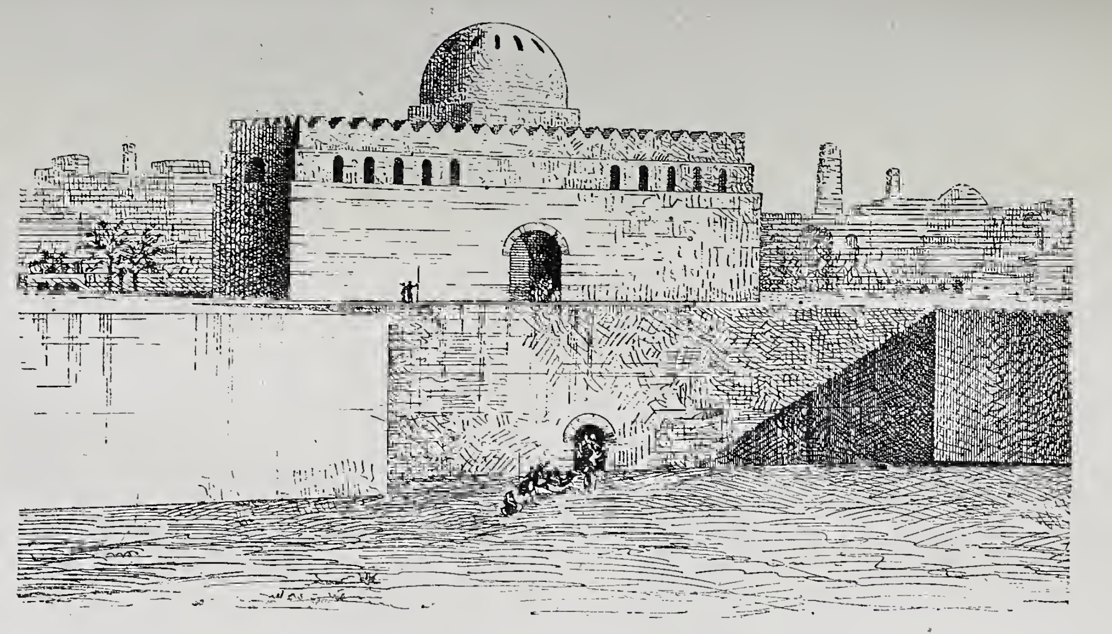


SCULPTURES
DES TYMPANS DU PALAIS
DE RABBATH-AMMON.

chrétien. Les ornements non plus n'ont rien de la tournure hellénique. C'est l'épanouissement de ce retour vers les formes rythmées que l'on observe en Syrie, quand celle-ci, délivrée enfin de la tutelle de Byzance, peut retourner à ses traditions anciennes qui, pour avoir été comprimées, se réveillent plus vivaces que jamais.

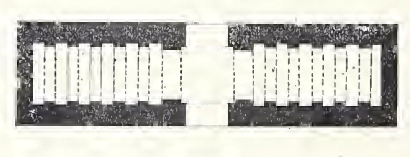
Bien d'autres particularités font du palais de Rabbath-Ammon un curieux spécimen de l'art transitoire des dernières années de la Perse antique. Son décor a dépouillé tout ce que le contact de l'Occident lui avait imposé de formules grecques. Il s'éloigne des figures animées et des combinaisons composites, il se complaît aux longues ondulations des rinceaux et des arabesques, aux assemblages d'images symétriques et, pour mieux marquer l'attirance qui l'entraîne vers la philosophie des lignes abstraites, il les enferme dans un réseau géométral.

Le dernier monument en date à mentionner est situé aux environs de Suse. Comme les précédents, il est entouré d'une en-



LA GALERIE DU PALAIS D'EÏVAN. (Restitution. — D'après Dieulafoy.)

enceinte fortifiée; mais son aspect en diffère sensiblement. Très ruiné, il se réduit actuellement à une galerie de 20 mètres de long sur 9 de large. Au milieu, une coupole était portée par un système de trompes et de pendentifs. Mais le reste de la couverture, au lieu d'être composé d'une voûte continue, ainsi qu'il en est partout ailleurs, se fractionne en une série de berceaux et de voûtains analogues à ceux de l'architecture gothique.

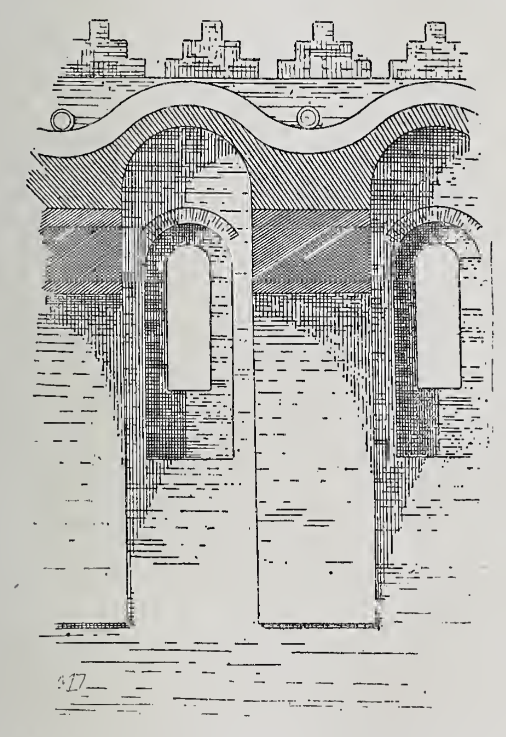


PLAN DE LA GALERIE DU PALAIS D'EÏVAN.

Si ingénieux soit-il, cet assemblage est comme un modèle occidental égaré en Orient, que pas un artiste n'a songé à imiter. Rien ne saurait mieux servir à prouver cette vérité si souvent méconnue par ceux qui, dans un type constructif, ne voient jamais qu'un problème résolu par un maçon en quête de moyens statiques : la pensée esthétique a toujours primé les procédés à mettre en œuvre pour la réaliser. Que l'on analyse l'architectonie de la grande nef d'Eïvan. Elle est trait pour trait celle du Moyen Age, non seulement par l'emploi simultané de la voûte en berceau et du voûtain, mais par la manière dont ces deux éléments sont accouplés. Du premier coup, l'architecte a trouvé la solution si longtemps cherchée par l'art gothique : diviser la nef en tronçons limités par des nervures résistantes (les grands arcs-doubleaux) et fermés par des panneaux légers (les voûtains).

De même que celui qui découvrit l'arc-formeret au

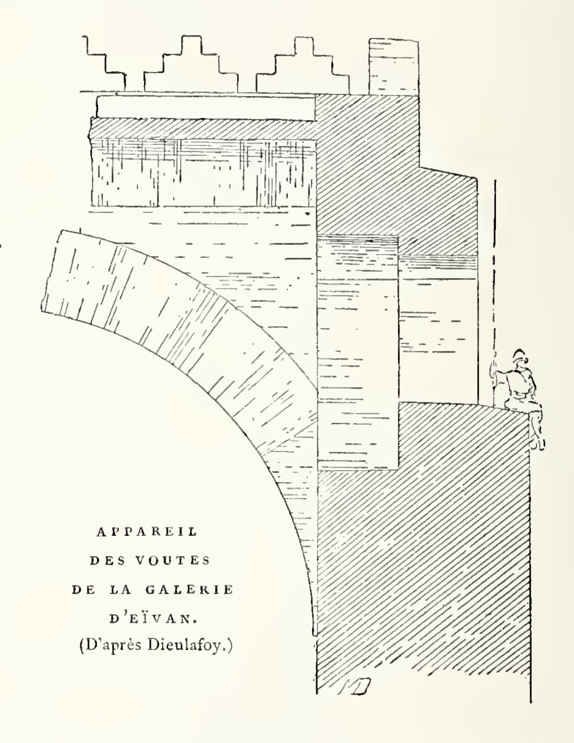
Moyen Age, il a reconnu qu'il pouvait évider les murs latéraux entre chaque culée et en profiter pour ménager l'éclairage du vaisseau. Toutes les parties qui dans le



APPAREIL DES VOUTES DE LA GALERIE D'EÏVAN.
(D'après Dieulafoy.)

gothique entrèrent en jeu sont déjà par lui employées : les arcs rigides, les remplissages légers et les contreforts saillants, sur lesquels viennent se buter les arceaux. Et cependant, malgré ce résultat que tant de

générations d'artistes chrétiens usèrent leur vie à trouver, la galerie d'Eïvan resta isolée. L'architecture de l'Islam retourna plusieurs siècles durant à la plate-



APPAREIL DES VOUTES DE LA GALERIE D'EÏVAN.
(D'après Dieulafoy.)

bande, et lorsqu'elle cessa de l'employer, ce ne fut que pour reprendre le berceau continu, dont la perspective fuyante lui donnait cette impression de mysticisme vague, qu'avant tout elle rechercha toujours.

IV. — *La Sculpture.*

La sculpture des Sassanides est avant tout décorative. Tant qu'elle demeure l'image des sentiments perses, elle reste aux mains de l'ornemaniste ; lorsqu'elle s'attaque aux représentations animées, elle passe sans transition à celles des praticiens grécisants.

Cette dernière école a produit de nombreuses œuvres, dont le principal mérite est l'habileté déployée dans le groupement des personnages mis en scène. Dans la nécropole de Darius, à Persépolis, d'immenses parois de rochers ont été dressées pour servir de champ à ces tableaux. Le sujet traité par le sculpteur varie peu, c'est le triomphe du souverain, son couronnement ou quelque fait saillant de son règne. Souvent la scène est symbolique, et la divinité ou quelque génie émané d'elle occupe le rang principal; souvent aussi, elle est descriptive et retrace une série d'événements qui se déroulent en épisodes successifs. Le plus ancien de ces bas-reliefs est attribué à Sapor Ier, bien que certains indices permettent de le faire remonter au fondateur de la monarchie, Artaxerxès, sacré par la divinité sur le champ de bataille où il vient de vaincre Artaban IV.

Le roi et le dieu sont arrêtés, à cheval, face à face. Celui-ci tend vers le triomphateur l'anneau d'Ahourâmazda, emblème du pouvoir royal; des cadavres jonchent le sol sous les pieds des chevaux. La facture de ce morceau est encore franchement archaïque. La

tête du dieu respire la force et l'autorité. Les détails de la chevelure et de la barbe, traités à la manière chaldéenne, prêtent à ce caractère quelque chose de l'inflexibilité antique. Le regard est fixe; il plane, perdu dans l'espace, avec une acuité intense, cherchant par delà les âges son élu. Le geste du bras qui tend le sceau a une ampleur magistrale. La tête du roi n'est pas moins étudiée. L'expression en est humble, mais conserve comme un reflet de prédestination. Le regard est concentré; les traits sont soucieux, contractés; la main qui reçoit la couronne a une timidité où perce l'obéissance; et, faisant ressortir ces contrastes, l'esclave debout derrière le souverain assiste indifférent à la scène, avec cette tranquillité placide des êtres de race inférieure, ignorants de ce qui se passe devant eux.

Le triomphe de Sapor sur Valérien est déjà l'œuvre de Perses de l'école romaine; tout au plus peut-on lui concéder l'ampleur. Des partis pris discordants s'y heurtent et en soulignent les faiblesses. L'artiste est de cœur oriental, mais la forme imitative l'attire et, enfermé dans cette alternative, il s'épuise en redites sans fin. Examinez de près les figures de Sapor et de Valérien; elles sont profilées par grandes masses, mais lourdes; le cheval est bien en mouvement, mais figé. Le détail anatomique, ici cherché et fouillé, là à peine indiqué par la dégradation des plans, en fait une architecture animale, une image presque fantastique, semblable à celle des monstres composites de l'Elam. Sapor est vêtu de souples étoffes et sous cette draperie ne se dessine aucun relief vrai. L'attache de l'épaule est faussée, la perspective du buste déformée et le déve-



LE TRIOMPHE D'ARTAXERXÈS. (Commencement de la période sassanide. — D'après Dieulafoy.)

loppement des pectoraux anormal. Les têtes sont traitées d'une manière tout aussi maladroite. Le roi a une perruque d'apparat étagée en boucles frisées, mais son visage est inanimé. Il serait superflu de parler de Valérien, dont la pose suppliante est ridicule et dont l'œil, sorti de l'orbite, envahit la joue et le front. L'épaisseur du torse, la musculature des bras, le raccourci de la main droite trahissent une gaucherie insigne; on ne sent plus devant ces figures cette impression de mystère et de toute-puissance qu'évoque si bien l'image de ces Pharaons d'Égypte, dont le sculpteur avait su faire par des moyens très primitifs des êtres au-dessus des humains.

Sur la route de Chiraz à la mer, d'autres bas-reliefs interprètent d'une manière plus heureuse cette même scène de la soumission de Valérien. La composition est immense et comprend, en outre de la scène déjà vue, l'investiture de Cyriadès, imposée par Sapor à l'armée romaine. Ce dernier épisode est le meilleur de tous. Sapor à cheval, tenant Cyriadès par la main, s'avance, foulant les vaincus pendant que Valérien à genoux est entouré de soldats perses. L'armée romaine est rangée sur six lignes de profondeur et, dans le lointain, des esclaves passent, transportant le butin fait dans la campagne, tandis qu'un peloton épais de cavaliers se presse en files de bataille autour du roi.

Au point de vue du groupement des masses, ces pages sont excellentes. L'unité d'ensemble est partout respectée, les reliefs des figures sont sobres, les accessoires fouillés juste à point. Quelques esclaves ont bien encore des robes dont les plis se creusent en lignes trop

nombreuses; mais la silhouette est vivante et le modelé finement observé.

Avec les successeurs immédiats de Sapor, cette sculpture décline. Vararhan II et sa favorite, représentés dans la nécropole persépolitaine, tenant la couronne sur la tête de leur fils, sont lourds et disgracieux. La figure de la favorite est particulièrement maltraitée. En Perse, la femme avait de toute antiquité été recluse, et il fallait que l'épouse en titre de Vararhan eût pris une influence extraordinaire sur le roi, pour s'affranchir d'un usage extrêmement rigoureux. Si la loi était ainsi transgressée à son profit, du moins fallait-il que, par une sorte de respect humain, elle renonçât au vêtement du harem pour porter le costume royal. La gracilité des formes féminines ne pouvait transpercer sous des plis aussi épais, et le sculpteur, inhabile à la traduire, n'en pouvait indiquer les contours. Les traits du visage même ne sont point ceux de la femme, mais de l'éphèbe, et n'en contrastent que plus avec les proportions du corps.

Sous Vararhan IV, une renaissance cependant s'opère; mais trop rares sont ses monuments pour qu'il soit possible de la bien juger. Deux bas-reliefs classés comme lui appartenant ont une valeur incontestable. L'un montre une scène de tournoi ou de combat très habilement composée, vivante, fougueuse, telle, en un mot, qu'à première vue on croirait beaucoup plus à une œuvre occidentale qu'à un bas-relief iranien (page 91). Les chevaux, enlevés à toute bride dans un galop désordonné, sont étudiés avec une vérité remarquable; le mouvement des cavaliers est bien réel. Jusque dans

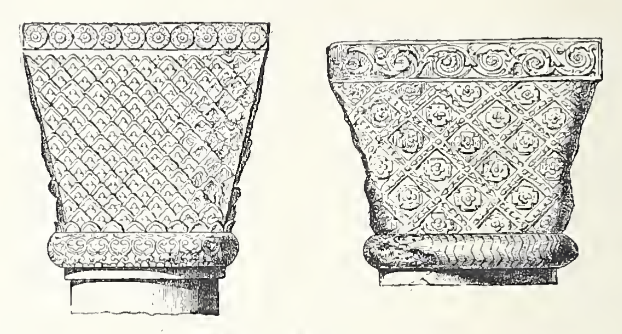
les moindres parties se révèlent la préoccupation de la lutte et la concentration de toutes les forces vives des adversaires en présence. Quelles causes avaient donné naissance à cette école? Il est difficile de s'en rendre compte. Elle n'a plus rien du mysticisme antique, plus rien de l'inertie hellénique, de l'immobilité des figures qui ne s'animent et ne pensent jamais. Elle est maîtresse d'elle-même, imitative, mais expressive, et cependant, bien qu'elle se soit affirmée par plusieurs œuvres, elle ne parvint pas à triompher. Tout au plus, peut-on citer à côté de ce bas-relief une frise du Khounaïfighan, où passent, en une chevauchée effrénée, des chevaliers bardés de fer. Sous Khosroës II, l'âme orientale se réveille, et un retour en arrière ramène l'artiste vers l'idéalisme de la ligne. Celle-ci est redevenue hiératique et a repris sa rigidité.

Le Khosroës à cheval du spéos de Kermancha n'est plus qu'une silhouette abstraite, qui n'a de valeur que par la masse. Le roi et sa monture ont disparu sous une cotte de mailles; la vie s'en est retirée, l'impression cherchée ne se dégage plus que des proportions.

Lancé sur cette voie, l'art remonte à sa source, le mystère, et tente de revivre ses anciens rêves d'infini. Il abandonne le corps humain pour retrouver dans les rinceaux et l'arabesque l'ondoiement de sentiments complexes, trop vagues pour s'incarner dans une forme nette et délimitée; emporté par le courant de spiritualisme qui traverse à ce moment le monde, il se plaît aux combinaisons de figures symétriques dont l'aspect change à mesure que le regard en embrasse une partie ou la totalité. C'est l'instant où la chrétienté orientale

arrive à cet état d'âme particulier que la théologie appelle la délectation morose, où l'anachorète s'abîme en extase et en contemplation. Or le mazdéisme, tout autant que le christianisme, prêtait à la sentimentalité maladive qui en est la conséquence. Enfermé dans le mysticisme du dogme, l'ascète ou le mage peut s'ingénier à raffiner le commentaire d'une parole de l'Évangile ou de l'Avesta. Il l'interprétera à sa manière, la retournera en tous sens; il ne pourra cependant s'éloigner trop sensiblement de sa lettre et invariablement sera obligé d'y revenir. Néanmoins son cerveau trop tendu la pliera à mille variantes fantastiques que lui-même oubliera aussitôt. Cette philosophie hésitante ne trouvera son équivalent que dans un décor capable de réfléchir l'immensité sans limites, l'immuabilité des choses et leur mouvement éternel. Seul, l'assemblage d'un motif régulier, indéfiniment répété, peut répondre à l'évolution des pensées flottantes; son principe reste invariable, mais de sa répétition naissent des visions fugitives, qui varient selon l'étendue du champ et l'ordre dans lequel ce motif est groupé. A mesure que le regard sera fixé sur lui, l'image profilée s'évanouira et se transformera sans cesse. Est-ce un assemblage de trigones? Il percevra tout d'abord le triangle initial, puis un losange fait de la réunion de deux de ces triangles, puis un hexagone composé de six autres, puis un ennagone étoilé ou toute autre figure dérivée. A peine découpée, l'évocation s'effacera, s'agrandira ou se rapetissera, exprimera le rayonnement ou l'isolement dans l'infini. C'est une série d'ombres insaisissables à peine entrevues, courant sur une surface sans

bornes, avec le flux et le reflux des pensées sans fin. La continuité agrandit les lignes, qui se prolongent au delà du cadre, et l'imagination complète le tableau



CHAPITEAUX D'ISPHAN.

(D'après Dieulafoy.)

à travers l'espace, le pliant au gré de ses plus chimeriques conceptions.

Tout le secret de l'art arabe réside dans le maniement de cette philosophie des lignes. Elle s'était déjà imposée à la Perse de Khosroës, de même qu'elle avait su s'affirmer une heure dans le cimetière parthe de Warka. Les chapiteaux d'Isphan ont des carrés entrecoupés ou imbriqués, ici fleuris, là fleuronnés, indéfiniment alternés sur leur surface. Sur d'autres croît une végétation composite, épanouie ou contournée en inflexions symétriques, indécise comme la croyance des artistes qui les ont sculptés.

C'est à cette même école qu'appartiennent les bas-reliefs de Machita. Ils marquent la grande étape de l'évolution de l'art oriental, délivré de la tyrannie hel-

lénique, vers une formule idéaliste. L'arabesque a déjà atteint la perfection de sa contexture ; l'ornemaniste, maître de lui-même, en a disposé les orbes et les



CHAPITEAUX D'ISPHAN.
(D'après Dieulafoy.)

enchevêtrements. Non, ces sculptures quelquefois rapprochées du byzantin n'ont rien du style du Bas-Empire. Elles lui ont peut-être servi de modèle, elles ne lui en ont jamais demandé.

V. — *Les Arts somptuaires.*

Aujourd'hui il est difficile de se faire une idée de ce que pouvaient être les arts somptuaires qui concouraient au luxe des monuments sassanides. Les tentures occupaient la première place, mais il ne nous en est resté que les descriptions des auteurs anciens. L'engouement de Rome pour les broderies de Ctésiphon

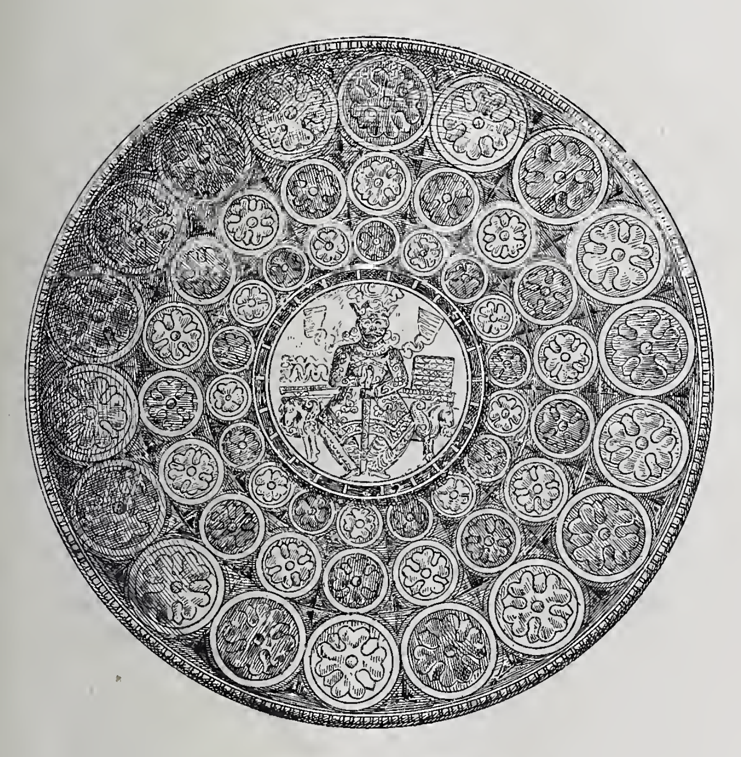
nous est un sûr garant que les scènes représentées étaient traitées dans le goût hellénique. Apollonius de Tyane dépeint ainsi celles des palais parthes. « Les



COUPE DE KHOSROÈS. (Cabinet des médailles.)

sujets des tentures étaient le plus souvent empruntés à la mythologie grecque et reproduisaient les épisodes de la vie d'Andromède, d'Amymone et d'Orphée. Ici, Datis détruit à l'aide de sa flotte la ville de Naxos, Artapherne assiège Érétrie, Xerxès renverse ses enne-

mis. Là, on voit la prise d'Athènes, la bataille des Thermopyles et les épisodes saillants des guerres médiques, les rivières entières taries par une armée altérée et



COUPE DE KHOSROÈS. (Cabinet des médailles.)

disparaissant de la surface de la terre, le pont jeté sur la mer et le canal à travers l'Athos. » A côté de ces tapis, les historiens citent les mosaïques de verre bleu turquoise et or. Elles s'étendaient à la surface

des voûtes; « la lune, le soleil, les étoiles et même le portrait du souverain scintillaient dans un firmament de cristal ».

Plus heureux nous sommes en ce qui concerne l'orfèvrerie. Diverses pièces échappées aux pillages sans nombre qui ravagèrent la Perse sassanide ou musulmane sont parvenues jusqu'à nous.

La coupe d'argent de Khosroës conservée, à Paris, au Cabinet des médailles, est une réplique des scènes de chasses du spéos de Kermancha, mais plus vivante et plus mouvementée. Le regard, planté droit, devançant la flèche, le monarque est impérieux et hautain. De même que les Égyptiens, les Perses épaulaient l'arc à l'omoplate gauche, la main droite ramenée derrière la nuque, ce qui force ici le cavalier à se courber sur l'encolure de son cheval, mouvement très habilement rendu, très gracieux même, par ce fait que Khosroës n'est pas en selle, mais simplement assis à la façon d'une amazone. En tant que travail d'orfèvrerie, la pièce est remarquable entre toutes : les reliefs sont nets, l'esquisse ferme; les détails du costume royal, du harnachement du cheval et du pelage des animaux, ici délicatement indiqués, là vigoureusement fouillés.

Une seconde coupe de Khosroës semble une copie d'une tapisserie de marbre, de faïence ou de mosaïque. Des émaux pris dans une monture d'or, découpée à jour, décrivent trois zones concentriques de rosaces fleuries, alternativement rouges et blanches, entre lesquelles s'emboîtent deux rangées de losanges sphériques vert pâle, où s'inscrit une étoile en relief. Au centre, le roi figure sur un trône soutenu par des griffons.

A côté de ces deux pièces capitales, nombre d'amphores, de coupes ou d'aiguières sont travaillées dans le même style et répètent des données apprises sans y rien changer. Il suffira de citer un vase grécisant de forme peut-être, mais dont la panse est ornée de lions rampants d'un bel effet. On les dirait descendus du bas-relief de Machita, tant le rictus de leur mufle est le même. Le corps est massif, presque anormal, et sur l'articulation de l'épaule s'estompe déjà un fleuron étoilé, pareil à celui des lions coptes d'Égypte. Ressemblance fortuite encore, sans doute, mais qui explique bien des points restés obscurs dans la formation de l'art arabe et bien des origines attribuées à tort à la Perse.



VASE SASSANIDE GRÉCISANT.
(D'après Dieulafoy.)

Quant aux intailles, elles sont nombreuses, mais de style purement hellénique. La frappe des monnaies, au contraire, reste entièrement orientale. A l'époque des Achéménides, les premières pièces d'or et d'argent émises sous Darius appartiennent au type grec archaïque. Ces pièces, désignées par les auteurs anciens sous le nom de *dariques* (ὁ Δαρεικος) et de *sicles médiques* (σιγλος μηδικος), pesaient respectivement 8gr,40 et 5gr,60; vingt de ces dernières équivalaient à une darique d'or. Le métal était exempt de tout alliage et le coin une simple intaille grecque. Les monnaies royales appartiennent à la série dite « de l'archer » et représentent le

monarque debout, armé de l'arc, de même que sur les bas-reliefs des tombes, ou bien encore le genou fléchi en adoration devant Ahourâmazda. Le *droit* de la pièce est alors seul frappé. Plus tard, *droit* et *revers* sont également soumis à la frappe, l'image du *revers* donnant l'emblème de la province où devait avoir lieu l'émission.

Avec les Sassanides, les coins s'affranchissent des formules grécisantes. Au *droit* est le portrait du souverain; au *revers*, le pyrée où brûle le feu. La ligne s'est rigidifiée, le profil royal a quelque chose de rude qui tranche sur le style de l'intaille : c'est un portrait brutal où l'artiste s'est appliqué, avec un réalisme évident, à rendre les traits de son modèle avec ce qu'ils avaient d'orgueil et de férocité.



INTAILLE SASSANIDE.
(D'après Dieulafoy.)



TOMBE DE REÏ (Plan).

DEUXIÈME PARTIE

LA PERSE MUSULMANE

CHAPITRE PREMIER

L'ARCHITECTURE

I. — *Les Influences.*

L'an 15 de l'hégire, l'armée d'Obeid-Allah-Ibn-Otbath, généralissime du khalife Omar, franchissait les frontières de l'Iran, défaisait une première fois Yezedguerd, petit-fils de Khosroës, à Kodessyeh, réduisait l'Irak, et, cinq ans après, remportait la célèbre bataille de Néhavend, qui rangeait définitivement la Perse sous la domination musulmane.

Ainsi soumise, celle-ci ne fut d'abord qu'une province khalifale au même titre que l'Égypte, et, deux siècles durant, son histoire se résuma aux révoltes de ses gouverneurs, qui, l'un après l'autre, cherchèrent à se rendre indépendants. En 203 (820), Taher, émir du Khorassan, s'arroge l'autorité souveraine, qui, à dater de cette heure, reste héréditaire dans sa famille, et le khalife El-Mamoun ne triomphe en apparence de cette insubordination qu'en favorisant les intrigues de vassaux restés à demi fidèles. Mais bientôt un fondeur de cuivre *(Saffar)*, nommé Yakoub-Ibn-Leïs, devenu chef de bande, s'enrôle au service d'un certain Saleh-Ibn-Nasr, émir du Servistan, se rend maître de la province, s'empare aussitôt de son chef et le livre à la cour de Baghdad, qui, en récompense de ce service, lui donne l'investiture et le nomme gouverneur (257-870). Le khalife alors régnant, Motaouakkel, essaya bien dans la suite de se défaire de ce lieutenant incommode. Mais, solidement établi au Khorassan et au Khirman, ce dernier conquiert tour à tour Caboul, le Fars et le pays de Balkh. Motaouakkel le déclare alors rebelle et le taille en pièces en plusieurs batailles rangées; mais la guerre traîne en longueur, la mort arrête le khalife dans son triomphe, et son successeur reconnaît Amrou, fils de Yakoub, pour prince du Khorassan, du Fars, de l'Irak, du Sistan et du Tarabistan. De ce jour-là, l'empire perse était séparé du khalifat pour toujours.

Ce que fut l'art de cette période, il est difficile aujourd'hui de s'en rendre compte. Ses monuments différèrent peu sans doute de ceux de Baghdad ou de Jéru-

salem. C'étaient partout les mêmes artistes que le souverain chargeait d'élever et de décorer les édifices élevés à la foi nouvelle. Au temps des Saffarides, aucun indice ne nous guide. Tant de dévastations ont passé, qui ont amoncelé des décombres; tant de tremblements de terre se sont produits, qui ont englouti les débris ainsi semés épars, qu'il n'en reste que des traces méconnaissables. De plus, une coutume héréditaire dans tout l'Orient a toujours voulu que la mosquée ou le palais abandonné devînt la carrière d'où les constructeurs tirassent les matériaux d'édifices nouveaux.

Que fut l'art des Samanides qui succédèrent aux Saffarides en 257 (870) avec Ismaïl pour chef? Que fut même celui des Daïlamites (335-946)? Nous n'en savons que peu de chose, car à peine compte-t-on trois ou quatre ruines que l'on puisse faire remonter jusque-là. Seuls les récits des auteurs musulmans nous permettent de nous faire une idée des principales mosquées, et ce n'est qu'avec le règne de Mahmoud le Ghaznévide, — commencement du v[e] siècle (xi[e] siècle), — qu'il nous est donné de reconnaître des tendances arrivées à leur plein épanouissement, sans qu'il nous soit possible de suivre à la trace leur élaboration. Comment le faire, d'ailleurs, d'une manière certaine? Ces dynasties éphémères, qui se partageaient alors la Perse, représentent des races qui n'ont entre elles aucun lien commun. Les Daïlamites, rudes montagnards de la province du Daïlam, qui, sous Ala-ed-Daoulah, Imad-ed-Daoulah et Rokk-ed-Daoulah, parvinrent à se rendre maîtres non seulement d'une partie de l'Iran, mais encore de Baghdad et dont l'influence se fit sentir en Égypte et au Moghreb avec le

règne d'Abou-el-Faouaris, ne pouvaient avoir les mêmes affinités que les Ghaznévides à demi Tartares de Boukhara. Ceux-ci, Alptéghin, Sebecteghin, le grand Mahmoud, qui avait épousé la fille d'Ibek-Khan, tournèrent leurs armes vers l'Inde (418-1027) et y poussèrent fort loin leurs conquêtes.

C'est l'instant où, pour la Perse, s'ouvre une ère de grandeur nouvelle. Les monuments ont une beauté de forme, une habileté de structure, une finesse de décor qui, dans la suite, ne furent surpassées jamais. Le grand historien Ferdousi écrit les annales de la Perse antique, des temps fabuleux aux derniers Khosroës; mais l'historien est un poète et ses annales un chant épique que les miniaturistes les plus célèbres se sont plu à illustrer. Puis, c'est l'invasion tartare (422-1030) : Thoghroul-baï, le célèbre Tangrolipix des chroniqueurs byzantins, maître du Khorassan, roi de Nichapour, de l'Irak-Adjémi, de Mossoul et de Baghdad, et les règnes brillants de Alp-Arslan, Mélek-Chah et Barkiarok. Alors apparaît une architecture savante où se révèle un caractère d'aspiration inconnu aux édifices des khalifes. Une décadence se produit sous les *attabeks* Solghour (622-1225). Monogbourni, le dernier d'entre eux, est défait par Djenghis-Khan, et les Mongols réduisent la Perse entière. Houlakou, petit-fils du conquérant, crée dans les principales villes de son nouvel empire des colonies d'ouvriers chinois (663-1264). Arghoun, Ghazan-Khan s'engagent plus avant encore dans cette voie artistique. Mais ce mouvement s'arrête brusquement avec la disparition de leur dynastie, et le règne des Ilkhaaniens, fondé par Mélek-el-Achraf, est une ère

d'affaiblissement coupée de luttes, au cours desquelles la royauté passe aux Mozaffërides. Le dernier souverain de cette famille, Chah-Zeïn-el-Abedin, occupait le trône (789-1387) à l'instant où l'invasion de Timour-Lenk ramène à sa suite l'élément mongol. L'art un instant hésite; Sultanieh est de fond en comble ruinée, et Isphan[1] voit l'effroyable massacre du 6 *zilkadeh* 789 (16 novembre 1387), la destruction de ses monuments et la construction de la pyramide où s'entassent soixante-quatorze mille têtes de ses habitants. Chah-Rokh, Oulough-baï, successeurs de Timour, s'épuisent à réprimer les rébellions. Alors commencent les guerres des princes turcomans du Mouton-Blanc et du Mouton-Noir, qui occupent toute la fin du XVe siècle. Quelques monuments s'élèvent encore, celui d'Oldjaïtou-Khoda-Bendèh entre autres, où survit la tradition mongole.

Enfin, en 883 (1478), une dernière dynastie, celle des Séfis, arrive au pouvoir, et, sous son cinquième chah, Abbas Ier, une renaissance se produit, qui donne à la Perse une incomparable splendeur. Isphan se couvre de palais et de mosquées, une école nouvelle de peinture produit de véritables chefs-d'œuvre, les industries d'art se développent : étoffes, tapis, verreries, ivoires, bronzes, faïences, rivalisent avec les produits étrangers les plus fameux. Toutefois, cet art conserve un caractère étranger à maints détails reconnaissable, c'est un thème mongol remanié au gré des préférences persanes avec une suprême habileté. Les dynasties suivantes héri-

1. La transcription *Ispahan* adoptée en Europe est vicieuse; les Persans écrivent *Isphan* et prononcent *Isfane*, en faisant sonner l'*n* final.

tent en partie de sa facture, mais en altèrent profondément la mise en œuvre. Quelques beaux monuments pourtant s'en inspirent. Feth-Ali-Chah construit des « paradis » splendides dont la richesse inouïe, aujourd'hui encore, nous étonne malgré leur état de délabrement. Après lui, c'est la décadence, puis l'époque contemporaine, ses banalités, ses redites ; on recopie d'anciens motifs, mais l'art persan est bien définitivement mort.

Au résumé, trois périodes se partagent l'art de la Perse islamique : la période khalifale, la période tartare et la période mongole. La première commence à la conquête pour finir avec les Daïlamites ; la seconde s'étend de l'avènement des Seldjoukides à l'invasion de Djenghis-Khan ; la troisième se lève à l'aube des massacres de Timour pour atteindre à son apogée sur les Séfis et s'éteindre au commencement de notre siècle. A l'une ou l'autre, ses procédés et sa philosophie trahissent invariablement son origine étrangère, et, loin d'avoir fourni des modèles à l'art arabe, on peut affirmer qu'il commence par s'inspirer des premiers essais de celui-ci pour finir par se séparer de lui et n'avoir rien de commun avec l'esprit de l'Islam.

Avant d'aborder l'examen rapide de ce que furent les formules qui traduisirent ces fluctuations diverses, il est nécessaire de dégager un point d'histoire souvent discuté, où l'on a cru trouver l'origine même de ces formules. La Perse, a-t-on dit, est schismatique ; elle repousse certains articles de l'Islam ; de là son architecture caractérisée par l'arc polylobé et la coupole ; de là son école de peinture qui admet la forme humaine ;

de là l'exubérance de ses décorations où le sentiment de la vie intense se fait jour. C'est mal connaître l'histoire de l'Islam que d'accorder à ce prétendu schisme une telle importance. Et d'abord la secte chiïte à laquelle appartient la Perse est relativement moderne et n'influença en rien l'art des premiers siècles.

L'Islam est régi par certains articles de foi communs à tous les musulmans, à quelque congrégation qu'ils appartiennent : la croyance en un Dieu unique, aux livres révélés, tels que la *Genèse,* le *Pentateuque* et le Koran; aux prophètes, à la résurrection de la chair et au jugement dernier. A la longue, les méditations des théologiens aboutirent à des controverses touchant l'interprétation de ces principes. Les orthodoxes, — *sunnites,* — qui suivirent à la lettre le dogme tel qu'ils l'avaient reçu des premiers croyants, reconnurent comme successeurs légitimes de Mahomet les trois premiers khalifes : Abou-Bekr, Omar et Osman. Par contre, attachée particulièrement à Ali, qui avait épousé et la fille du Prophète et celle de Khosroës, la Perse en fit l'héritier direct du fondateur de l'Islam et proclama les trois autres khalifes usurpateurs.

C'était là une dispute plus politique que religieuse qui n'infirmait en rien la liturgie du culte. Les polémiques qu'elle souleva n'éclatèrent guère que vers la fin du ve siècle (xie siècle), et la Perse ne fut définitivement ralliée au chiïsme qu'avec l'avènement des Séfis. Avant ce schisme, bien d'autres avaient déjà déchiré l'Islam sans que pour cela on leur ait prêté la moindre action artistique. Au ve siècle (xie siècle), la plupart des monuments d'Isphan avaient disparu

au cours des guerres des *sunnites* (orthodoxes) et des *rafézis* (hétérodoxes). Benjamin de Tudèle, qui voyageait alors en Perse, nous dépeint la ville comme un tas de décombres. Un siècle plus tard, les Chafeïtes se trouvaient aux prises avec les Hanéfites, et le géographe moghrébin Yakout voyait s'écrouler tout ce qu'avait épargné les querelles du siècle précédent. Né dans le Daïlam, le chafeïsme s'était répandu rapidement dans le khalifat tout entier, avait pénétré au Moghreb et, finalement, triomphé à l'avènement des Fatimites; Moëzz-le-Din-Illah avait appelé l'iman Chafeï au Caire, et lorsque ses généraux eurent rangé sous leur domination l'ancien empire de Baghdad et le Khorassan, tout l'Islam lui avait été soumis. Peut-on néanmoins prétendre que cet excès de ferveur ait modifié l'aspect des monuments de la période chafeïte? En quelques détails de minime importance peut-être, bien que là encore l'individualité de l'artiste se soit manifestée plus que celle de la secte à laquelle il a appartenu. Ce n'est donc pas au schisme chiïte qu'il convient d'attribuer et les thèmes architectoniques chers aux constructeurs de Reï, de Tébriz, de Sultanieh ou d'Isphan, et la forme humaine traitée avec tant d'habileté par les peintres, mais bien aux affinités des races tartare et mongole. L'architecture voûtée des Seldjoukides et des Djenghiskhanides a été tartare; l'école de peinture qui commence avec Behzâdé au XIVe siècle et se développe sous Chah-Abbas à la renaissance avec Mani est une simple réminiscence d'aspirations mongoles, que l'introduction du Koran ni la prédominance de l'élément sémite ne purent entièrement absorber.

II. — *La Période khalifale.*

Aucun monument des premières dynasties de la Perse ne nous fournit un document comparable au sanctuaire élevé par Amrou au Caire au lendemain de la conquête de l'Égypte. Pourtant, quelques vestiges qui ont échappé à une destruction totale, les descriptions des auteurs arabes, le style des premiers édifices qui sont parvenus jusqu'à nous, suffisent à nous prouver que la mosquée persane primitive ne différa pas sensiblement de la mosquée arabe, que, comme elle, elle fut érigée sur un plan carré, comprenant une cour centrale, le *sahn,* entourée de portiques, les *liwans;* dont l'un, celui qui se trouve situé dans la direction de la kaaba de la Mekke, plus profond et plus somptueux que tous les autres, constitue le sanctuaire de l'édifice, le *maksourah,* où s'élève la niche, le *mirhab,* marquant la direction, la *kibla,* de la ville sainte; la chaire du prédicant, le *mimber,* et la tribune, le *dekke,* où se tiennent les chantres, les *mouballighîm,* chargés de faire parvenir la parole du prêtre, l'*iman,* aux assistants.

Cette disposition voulue ne laissait qu'une faible prise à l'influence sassanide, contrairement à ce qu'on croit volontiers. Car, d'une part, la cour entourée de portiques ramène le monument au système de l'architrave, et, d'autre part, en admettant qu'un dôme se soit élevé déjà sur l'axe du *maksourah,* ce dôme n'eût point participé à l'économie générale de la construction; il

n'eût été qu'un ornement gigantesque, qu'un accessoire que l'artiste pouvait supprimer sans que la mosquée changeât d'aspect. Il ne concourait en aucune façon à l'équilibre des masses architectoniques; il ne résolvait aucun problème de statique; il n'était pas davantage l'interprète d'une aspiration. Le sanctuaire n'était autre qu'une salle hypostyle, de même qu'en Syrie ou qu'en Égypte, qui, renonçant aux voûtes nervées, à toute cette architecture savante des Parthes et des Sassanides si souvent invoquée, se contentait d'être une forêt de colonnes où venaient s'appuyer des rangées d'arcades couronnées d'une frise et d'un plafond lambrissé. Tout ce qu'on peut admettre est que la disposition que nous retrouvons plus tard sous les Tartares et les Mongols, et qui consiste à donner à la partie centrale du l'hypostyle une importance particulière, à la détacher en quelque sorte, était déjà en usage; ce n'eût été là, d'ailleurs, qu'un thème byzantin, dont on retrouve nombre d'exemples dans les mosquées construites par El-Oualid.

Il n'est pas à supposer qu'il ait existé alors de mosquées entièrement voûtées. Toutes étaient sur plan carré avec cour centrale, pour des raisons multiples dont il n'est possible d'exposer que quelques-unes ici.

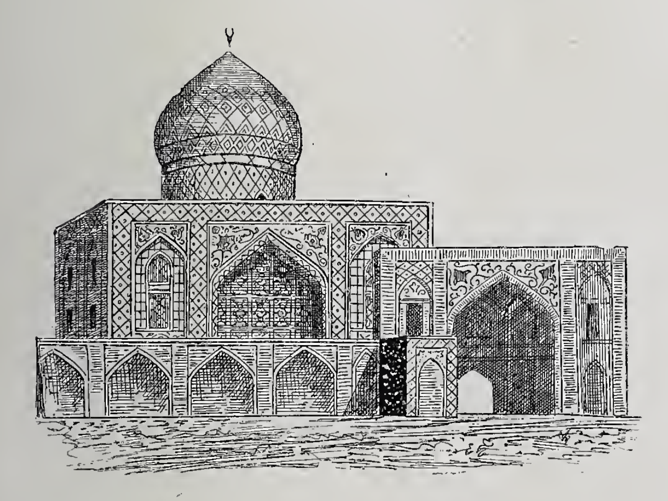
L'Iran mazdéique n'avait pas eu de sanctuaires et, par conséquent, acceptait sans arrière-pensée la formule que les khalifes lui imposaient; mais aussi aucune inclination native ne l'attachait à cette formule. Quand Amrou élevait au Caire sa mosquée, tout le passé de l'Égypte concordait avec la disposition adoptée par lui; c'était la cour du temple et la salle *ousekht*, vestibule

du mystère. En Perse, il n'existait aucune tradition qui amenât l'architecte à choisir un édifice couvert de voûtes de préférence à un autre; et, par contre, nous savons que le plan de la mosquée d'Amrou fut adopté avec enthousiasme par tout le khalifat. C'était une réplique artistique de la mosquée de Médine bâtie par le Prophète, le premier modèle architectural fourni au monde musulman. D'ailleurs, la cour à ciel ouvert ne se rattachait-elle pas aux légendes ? A Médine, elle était considérée, au dire de Yakout et d'El-Edessy, comme un coin de l'ancien Éden. La tombe de Mahomet avait, pour mieux symboliser cette croyance, les bases de ses colonnes entièrement enguirlandées de peintures représentant des plantes rares et d'imaginaires fleurs. A Saint-Jean-d'Acre, autre légende. « Les colonnes qui soutiennent la mosquée sont de marbre, dit Nassiri-Khosraou; à droite du *mirhab,* on voit le tombeau du prophète Saleh; une partie de la cour est dallée, l'autre est couverte de gazon. On dit que cette partie est le premier champ labouré par Adam. » Quand plus tard la Perse eut une existence personnelle, d'autres raisons lui faisaient subir cette disposition pour des causes qui n'ont qu'un rapport indirect avec l'histoire de son développement artistique. De bonne heure, nous la voyons accorder une large place aux sciences occultes, à la sorcellerie, à la magie, à la cabale, et l'une des figures consacrées de cette science est le carré magique révélé par Allah au prince des fidèles Ali. A ce carré de cent sur cent était attribuée une vertu irrésistible; celui qui en subissait l'influence devenait invincible, et c'était grâce à lui que le gendre du Prophète avait pu arra-

cher la porte du château de Khaïtbar, puis, soutenant cette porte à bras tendu, faire passer sur elle la troupe des assaillants. Aussi, tous les historiens et tous les poètes ont-ils célébré ses propriétés. Nassiri-Khosraou, dont le voyage en Syrie, en Arabie, en Égypte et en Perse fait toujours foi lorsqu'il faut remonter à une source indigène, se vante de connaître la puissance du carré plus encore que d'avoir étudié l'*Almageste* de Ptolémée, ou le *Grand-Canon* d'Abou-Sina (Avicenne). Tout porte donc à croire que, pour ces raisons, le plan carré identique à celui choisi par Amrou eut la prédilection des premières dynasties persanes.

Cette supposition se trouve confirmée, d'ailleurs, par les descriptions des historiens et par l'architecture des monuments qu'il nous est donné de connaître. La mosquée-cathédrale a toujours une cour environnée de portiques et un sanctuaire comprenant une salle hypostyle, au centre de laquelle se pose un dôme, porté sur quatre massifs de maçonnerie formant dans l'ensemble un motif détaché. Amrou-Ibn-Leïs, le premier, recopia fidèlement cette donnée. A Nichapour, il construisit une mosquée qu'Abou-Ali-el-Aléouy nous décrit ainsi : « La grande mosquée est séparée du palais par la distance d'un *fersang* et se trouve sur la place d'armes. La partie où était placé le *mimber* était soutenue par des piliers de bois et sa fondation remontait à l'époque d'Abou-Mouslim. Le reste de l'édifice reposait sur des colonnes de briques, et avait été dédié par Amrou-Ibn-Leïs. La cour était entourée sur trois de ses côtés par une galerie ouverte et, au milieu, on remarquait un pavillon d'une grande élégance, sou-

tenu par des colonnettes de marbre veiné noir et blanc. Il était percé de onze portes ; ses parois et son toit étaient couverts d'arabesques peintes et dorées. » Tel est encore le cas de la mosquée *djouma*[1] de Kazwin. Deux historiens également réputés, Abou-Isaq-el-



MOSQUÉE DE KAZWIN. (Restitution.)

Isthakhry et Yakout, nous la montrent bâtie par Mohammed-ibn-Heddjadj au commencement de l'ère musulmane et rebâtie sur son plan carré primitif par Haroun-er-Reschid, dernier khalife dont l'autorité se soit étendue sur l'Iran. Les autres sanctuaires de Kazwin, la mosquée de Bab-el-Mouchabbak et la mosquée *djouma*, érigée par l'émir Khoumar-Tach, affranchi du

1. *Djouma* est le nom du vendredi. La mosquée *djouma* est celle ou est récitée la prière du vendredi.

prince daïlamite Imad-ed-Daoulah-Abou-el-Hassan-Ali (338-949), ont toutes deux cette disposition qui demeure celle de toutes les mosquées persanes. « La mosquée d'Imad-ed-Daoulah, dit Yakout, a son *mimber* surmonté d'une très haute coupole qui a la forme d'un melon d'eau. On n'en voit de plus grandes ni de plus belles dans les contrées de l'Islam. » Tout tend donc à prouver que la tradition sassanide n'eut sur les monuments de la Perse musulmane qu'une influence très secondaire. Les premières mosquées ne diffèrent de celles de l'Égypte que par le dôme de la nef centrale du *maksourah.* Admettons que ce dôme avait pour génératrice l'arc de la coupole sassanide; il n'en reste pas moins établi que cette science remarquable de constructeur dont firent preuve les architectes des palais de Rabbath-Ammon et d'Eïvan ne se trouvait point d'accord avec l'idéal-né de la prédication de l'Islam; et que, pour satisfaire à cet idéal, il fallut renoncer aux voûtes nervées et équilibrées, à tout ce système d'arcs-doubleaux et formerets si péniblement élaboré et dont nos artistes du Moyen Age eurent tant de peine à retrouver la trace, pour demander à l'horizontale son calme, sa perspective fuyante, si douce et si grave, afin de rendre tangible par la pierre la rêverie contemplative qui est le fond de la philosophie du Koran.

Le décor de ces mosquées était celui de la mosquée arabe. A Hamadan, l'ancienne Ecbatane, un vieux sanctuaire des premiers khalifes a des murs de briques recouverts de stucs, où s'estompent des inscriptions koufiques, des rosaces et des entrelacs que rien ne différencie des thèmes ornementaux en usage alors.

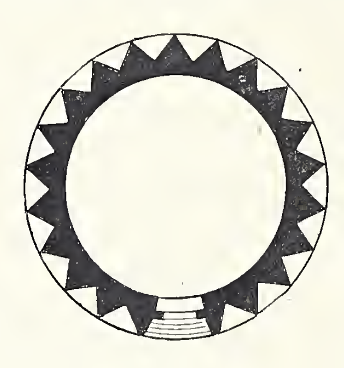
III. — *La Voûte.*

Tandis que la mosquée-cathédrale retourne ainsi à la plate-bande, la chapelle sépulcrale a de bonne heure pour élément la coupole, de même que dans l'empire fatimite. Au IIe siècle (VIIIe siècle), deux caveaux s'élèvent à Reï et se couvrent de dômes. Leur plan est circulaire, ce qui simplifie beaucoup le problème du raccord des surfaces courbes aux surfaces planes des murs. L'un a 16 mètres de diamètre extérieur, 12m,20 de diamètre intérieur, et est rayé sur sa périphérie de vingt-deux cannelures triangulaires, véritables prismes de tout point analogues à ceux des monuments parthes ou même assyriens. C'est une alternance régulière de lumière et d'ombre, une division parfaite de la surface en parallèles ascendantes, que surmonte



TOMBE DE REÏ. (Restitution.)

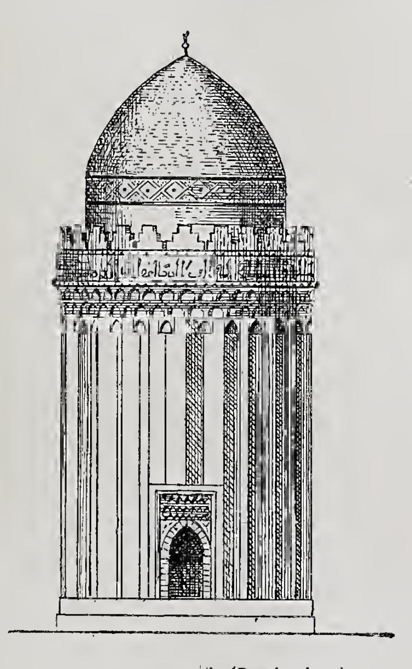
une frise en caractères koufiques. La porte a une voussure ogive avec petite corniche. L'autre tour, construite en blocage, a son inscription faite de briques cuites incrustées dans le mur. Son diamètre total est de 11m,85; son diamètre intérieur de 8m,25; sa porte a également un arc ogive, mais le tympan n'en est pas évidé et le couronnement revient ainsi au linteau.



TOMBE DE REÏ. (Plan.)

Sous les Ghaznévides (421-1030), l'architecture des mosquées sépulcrales s'attache attentivement aux difficultés qu'entraînent la transition du carré au cercle, l'équilibre des voûtes, la répartition des poussées destructives sur des points déterminés au moyen d'arcs-doubleaux et formerets. Après eux, les Seldjoukides transportent ces données dans l'architecture civile et les mettent à contribution dans l'érection des bazars, des caravansérails et des bains. Nombre de monuments du règne de Thoghroul sont restés comme autant de spécimens d'un art puissant, conscient de sa force, peu sensitif, il est vrai, mais si habile qu'on lui pardonne souvent de ne pas avoir pensé. A Baghdad, le *khan* Orthma a des voûtes nervées, divisées en arcs-doubleaux et en voûtains, dont l'assemblage est identique à celui du grand vaisseau du Tag-Eïvan. L'arrivée des Mongols, loin d'entraver cette évolution, lui infuse une vie nouvelle. L'instinct de race des nouveaux venus y

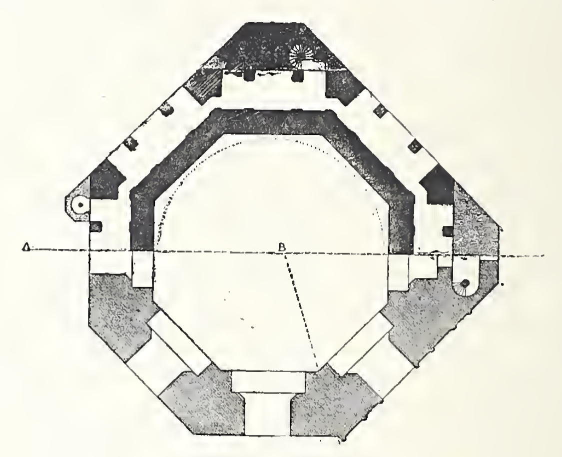
trouve l'expression de ses aspirations secrètes, et ce que cette formule a de hardi et d'indépendant traduit à merveille son élan, son énergie et sa volonté. Mais plus enclins au mysticisme que leurs devanciers, ils introduisirent leur coupole ogive comme motif essentiel de l'architectonie de la chapelle et les thèmes de leurs décors de faïence comme éléments de l'ornementation.



TOMBE DE REÏ. (Restitution.)

L'un des plus remarquables édifices de cette période fut le tombeau d'Oldjaïtou-Khoda-Bendèh, dernier souverain de la dynastie Djenghiskhanide, érigé à Sultanieh vers 1320. Le plan en est octogone; un dôme le couronne, engendré par la révolution d'une courbe brisée, tournant autour d'un axe vertical. Chacune de ses faces est percée d'une porte ogive et d'un triforium dont la baie centrale est plus large que les deux autres, et, reliant les deux parties de la construction, une frise s'enroule au haut du prisme octogone, com-

posée d'une inscription koufique et d'une rangée de stalactites, tandis que sur chacun des angles se pose un minaret. Des cadres rectangulaires entourent les baies, des rinceaux se tordent dans les tympans, des chevrons couvrent les minarets, et à la base du dôme

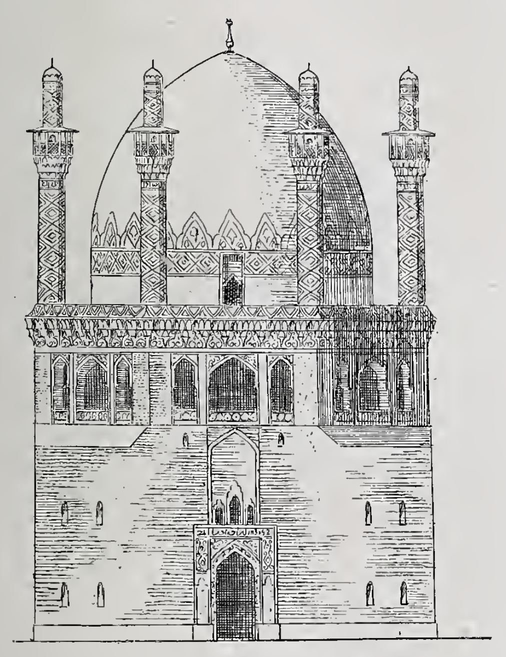


TOMBE D'OLDJAÏTOU. (Plan. — D'après Dieulafoy.)

s'enroule une bande d'entrelacs frangée de dents centrées sur le sommet.

Si l'on décompose les formes assemblées par l'architecte de cette tombe, on retrouve dans leur agencement une ordonnance analogue à celle des anciens édifices sassanides. A sept siècles de distance, l'ouverture de l'arc est prise de même pour module du monument. Seulement, l'esprit mongol diffère de l'esprit iranien et, partant, la combinaison n'est plus la même. L'épure géométrique qui la déduit est plus savante et plus compliquée, mais guidée par une intuition marquée d'aspiration.

M. Dieulafoy, qui a étudié au point de vue technique le tombeau d'Oldjaïtou, a déterminé les poussées des arcs et les forces qui leur sont opposées; je me bor-



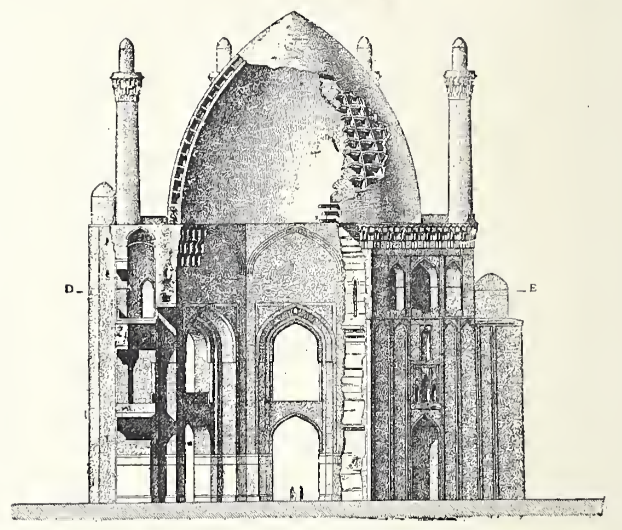
TOMBE D'OLDJAÏTOU. (Restitution.)

nerai à reproduire ici le tableau qu'il donne des principales proportions :

1° La première dimension, dit-il, est la largeur du tombeau (25 mètres). Sur cette largeur AB prise comme base, on construit un carré ABCD, puis un second CEFD, superposé au premier; et, dans ce second, un triangle

équilatéral HIK dont le côté IK est égal à l'ouverture de la coupole. Le polygone APIKQB donne en grandeur et en position toutes les lignes de la construction intérieure.

2° Le plan étant l'octogone, le côté du polygone



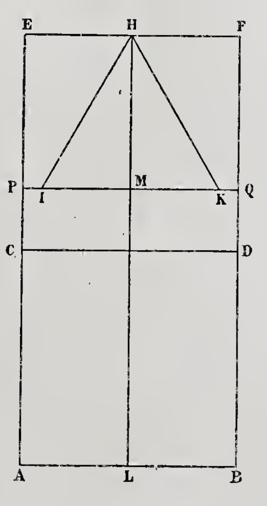
TOMBE D'OLDJAÏTOU. (Système des voûtes. D'après Dieulafoy.)

déduit de la largeur intérieure sert à son tour à déterminer les dimensions des chapelles et du triforium. Sur ce côté AC, on décrit un triangle équilatéral ABC, dont le sommet C devient celui des arcatures et donne, pour la largeur de ces arcatures, le côté DE du carré inscrit dans le triangle ainsi décrit.

3° Le côté AC de l'octogone reporté en hauteur donne la base MN des arcatures du triforium, arcatures dont

la hauteur est égale au double de la hauteur du triangle équilatéral BDE. Quant au grand arc supportant la frise de la corniche, il est tracé parallèlement à la courbe brisée D′B′E′ et son sommet disposé à une distance du sol égale au double du côté de l'octogone.

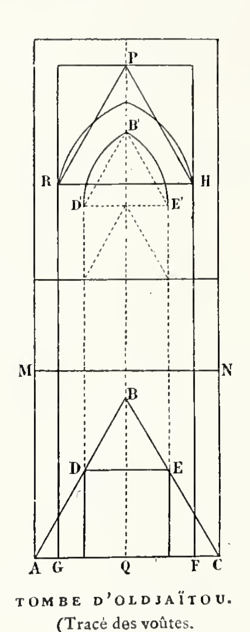
4° La hauteur des pieds-droits ou des colonnettes d'angle est égale à la hauteur du carré ou du triangle équilatéral construit sur l'ouverture de la baie comme côté.



TOMBE D'OLDJAÏTOU.
(Tracé des voûtes.
D'après Dieulafoy.)

C'est donc bien le souci de l'élancement que proclame cette architecture. Jusqu'au règne d'Arghoun-Khan, troisième souverain djenghiskhanide, qui fut le fondateur de Sultanieh, le dôme était en effet resté engagé derrière des contreforts assis sur des murs de médiocre hauteur. Le tombeau du khan avait été le premier essai dans la voie où l'architecte d'Oldjaïtou s'engagea. Le plan en était dodécagone, chacune des faces portait un signe du zodiaque, et le sommet du dôme se trouvait situé, au dire des auteurs, à 160 mètres au-dessus du sol. « Pour surélever encore cette coupole, les artistes au service d'Oldjaïtou la divisèrent en deux enveloppes concentriques, reliées entre elles par des plans verticaux passant par l'axe de l'édifice et maintenant en équilibre ce dôme, qui, disposé en encorbelle-

ment sur les maçonneries, puise dans cette disposition une sveltesse qui lui avait été inconnue jusque-là. Enfin, la vigueur de cette armature se trouve augmentée par le poids des minarets, qui, cantonnés aux angles de l'octogone, jouent un rôle analogue à celui des pinacles du Moyen Age et offrent la résistance de leur masse là où la poussée destructive de l'armature vient s'exercer sur les murs [1]. »



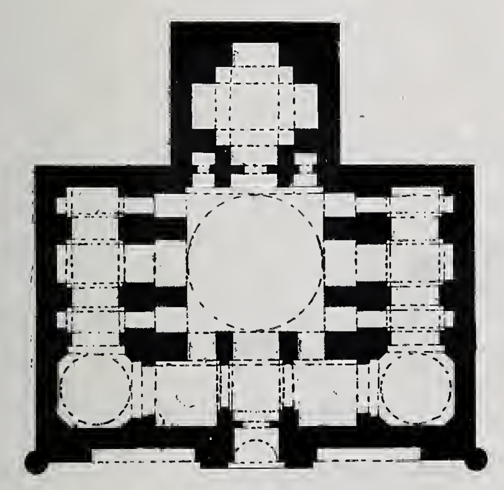
TOMBE D'OLDJAÏTOU.
(Tracé des voûtes.
D'après Dieulafoy.)

Tout cela est fort judicieux sans doute, mais il est fort douteux que les architectes d'alors s'en soient rendu compte; ils s'appliquèrent à transcrire une inclination purement intuitive, qui, pour être satisfaite, devait obéir à des lois d'équilibre que l'expérience leur enseigna.

L'architecture des Timourides ne différa pas sensiblement de celle des Djenghiskhanides; les principes restent les mêmes. L'élancement de la coupole est obtenu par l'étranglement de la base, posée en encorbellement sur les maçonneries des parements. A dater du règne du terrible conquérant, le type de la mosquée voûtée pour la première fois se dessine; et à l'avènement de Djehan-Chah, chef de la dynastie des princes du Mouton-Noir,

1. Dieulafoy, *l'Art antique de la Perse.*

Tebriz est dotée de sa mosquée *sunni* (orthodoxe), appelée vulgairement mosquée bleue, qui peut être considérée comme le critérium de cette école. Elle a un dôme centrale couvrant le parvis qui remplace la cour ; sur trois côtés, ses *liwans* se partagent en nefs savamment disposées ; et sur l'axe le sanctuaire se développe en profon-

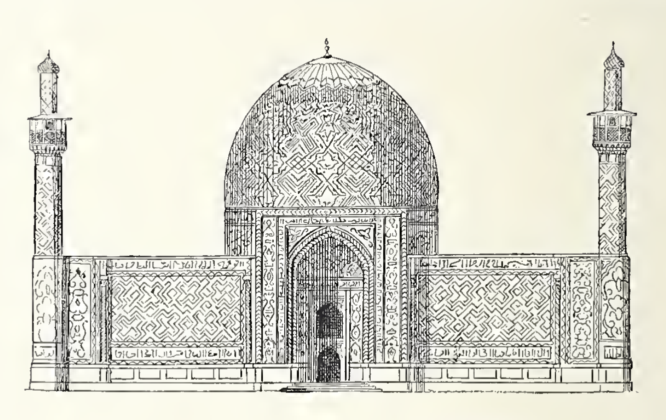


MOSQUÉE SUNNI DE TEBRIZ. (Plan.)

deur, formé d'une salle carrée au fond de laquelle est situé le *mirhab*, et que surmonte une coupole moins élevée que celle du *sahn*. Mais la façade, toute en largeur, conserve l'horizontalité parfaite des temples en plate-bande. Le portail a une haute baie terminée en demi-coupole ogive, portée par des trompes subdivisées en petites niches qui rappellent de près la stalactite. Un panneau rectangulaire enchâsse le tout, bordé d'une lourde tor-

sade, et aux deux extrémités de cette façade, des minarets cylindriques se dressent, enguirlandés de larges rinceaux.

Ce monument, très remarquable par ses dispositions, fixe en outre une date précise dans l'évolution accomplie par l'école ornementale à la recherche de moyens nouveaux. Jusqu'alors, certains sanctuaires



MOSQUÉE SUNNI DE TEBRIZ. (Restitution.)

persans avaient eu un revêtement de faïence faisant corps avec leur maçonnerie[1]. L'émail appliqué seulement sur la tranche de la brique, celle-ci se trouve prise dans l'appareillage du mur, en fait partie intégrante, de même qu'à l'époque antique. Désormais, le parement sera indépendant et composé de carreaux vernissés sur le plat, simplement reliés par des mortiers, à la façon d'un placage. Les décorations ainsi obtenues purent rivaliser de beauté et d'éclat avec les

1. Voir le chapitre de la céramique, p. 194.

anciennes, l'action du temps en eut vite raison, et, tandis que les faïences tartares ont subsisté jusqu'à nos jours, celles des xve et xvie siècles ont en majeure partie disparu. Le revêtement de la mosquée *sunni* consiste en entrelacs et en rinceaux de style purement arabe; le bleu des glaçures a une intensité profonde, le soubassement est de marbre veiné. Il n'est pas jusqu'au portail qui n'ait échappé à cette loi de la polychromie. Bâti en calcaire compact, il était jadis enduit de stucs impalpables reproduisant les tons de l'émail.

IV. — *Les Mosquées-Cathédrales.*

Là se borna jusqu'à la Renaissance le rôle de la voûte dans l'architecture persane. A l'étudier de près, l'influence sassanide devient douteuse et l'action des Tartares et des Mongols se fait au contraire sensible, mais sans toutefois absorber l'art arabe et entraver l'élan de l'Islam. La forme cylindrique des minarets, la structure des dômes jetés sur le sanctuaire, l'absence de toute polygonie dans le décor se précisent comme autant de caractères indigènes, mais ne changent pas sensiblement l'aspect général de l'édifice. L'analyse de la philosophie de ces formules peut seule dire ce que ces dissemblances ont de profond.

Si puissante qu'ait été cette architecture, pas une mosquée ne s'élève en Perse, pendant tout le cours du xiiie siècle, dont on puisse comparer les proportions à celles de cette majestueuse mosquée du sultan Hassan [1],

1. Construite au Caire par le sultan Hassan vers la fin du règne des Baharites (xive siècle).

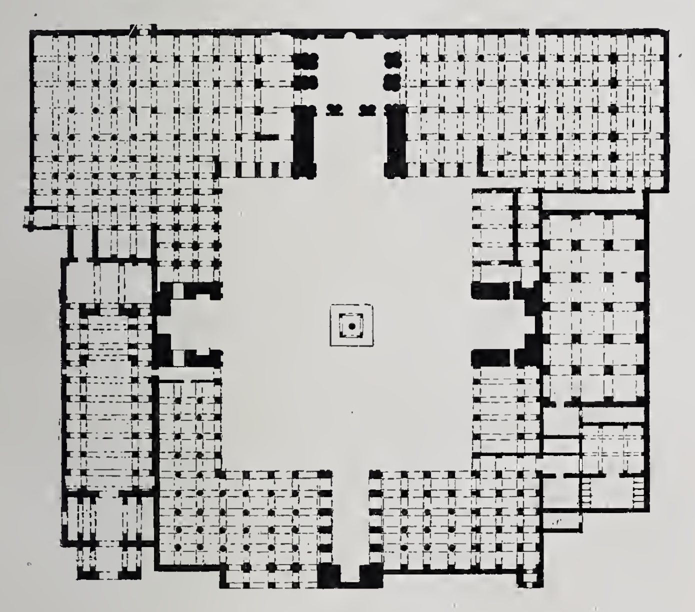
ou le berceau du sanctuaire et la coupole de la tombe atteignent à une grandeur et à une beauté si parfaites. La mosquée de Tebriz, que toujours on cite, n'est à côté d'elle qu'une chapelle; son décor comparé au sien qu'une parure brillante, qu'aucun lien logique ne rattache au monument.

L'emploi de la voûte ainsi limité, l'architecture en plate-bande des premiers monuments se développe. On a vu, d'après les historiens, ce qu'étaient les mosquées khalifales, saffarides et daïlamites. Sous les Ghaznévides, les Seldjoukides, les Ilkhaaniens, les Djenghiskhanides et les Timourides, elles s'agrandissent et s'embellissent au point de pouvoir rivaliser avec les monuments arabes les plus fameux.

Nassiri-Khosraou, qui, au XI[e] siècle, vit et le règne de Mahmoud le Ghaznévide et celui de Thoghroul, parle en ces termes de la mosquée d'Amid, ville du Diar-Békir, qu'il proclame la plus belle de tout l'Islam.

« La grande mosquée est bâtie en pierres noires. Il n'existe pas d'édifice qui puisse lui être comparé, ni avoir été construit avec plus de régularité et de solidité. A l'intérieur s'élèvent plus de deux cents colonnes monolithes soutenant le monument. Elles supportent des arcades en pierre, au-dessus desquelles on a dressé d'autres colonnes plus courtes que celles de l'étage inférieur et qui sont également surmontées par des arceaux. Toutes les poutres sont sculptées, coloriées, dorées et vernissées. Dans la cour est une grande pierre sur laquelle on a placé un très grand bassin de forme ronde; il s'élève à la hauteur de la taille d'un homme et sa circonférence est de deux *guez*. Au milieu du

bassin jaillit une eau limpide et tout est disposé de façon qu'on ne voit ni par où cette eau arrive, ni par où elle s'écoule. Il y a également un local pour les



MOSQUÉE DJOUMA D'ISPHAN. (Plan.)

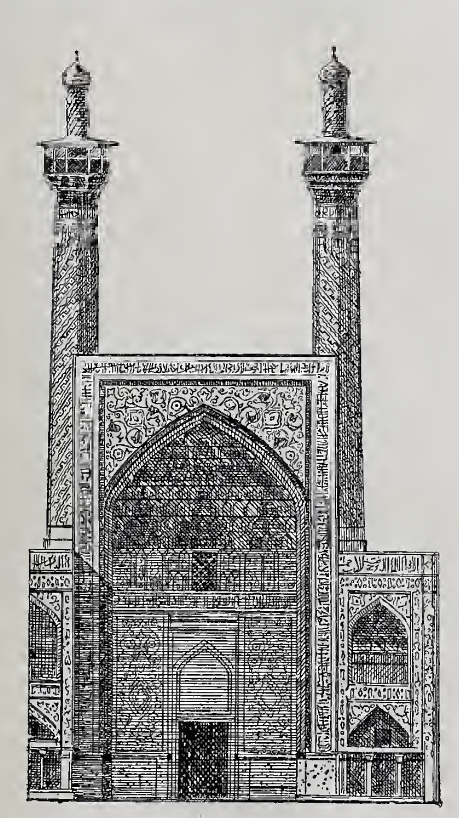
ablutions. Il est si bien construit qu'on ne peut rien faire de plus beau. »

Pas la moindre mention de dôme dans tout ce récit. On croirait lire la description de Ghama-el-Azhar, cette *Mosquée Fleurie* du Caire, que visita également Nassiri-Khosraou; et là encore, quelque prévenu qu'on soit en faveur de l'influence sassanide, il faut bien reconnaître qu'elle n'a pas mis son sceau sur le sanc-

tuaire d'El-Moezz. L'Égypte avec les Fatimites était cependant ralliée aux doctrines chaffeïtes et chiîtes, et le Caire avait reçu une garde recrutée au Daïlam. Or El-Azhar n'a ni coupole ni voûte et tout au plus peut-on signaler comme persane la courbure cissoïde de ses arceaux.

La vieille mosquée *djouma* d'Isphan est restée l'unique spécimen du développement progressif de cette architecture persévérante. Sa fondation date du règne du khalife abbasside El-Mansour et se place vers 755 de notre ère. Une chapelle souterraine et le sanctuaire paraissent seuls remonter jusque-là. Agrandie sous Mélek-Chah, prince seldjoukide, elle fut réparée par Chah-Tamasp et Chah-Abbas, princes séfis. Néanmoins, dans son ensemble, on doit la considérer comme antérieure à la Renaissance. Le sanctuaire consiste en un espace carré de 14 mètres de côté, recouvert d'une coupole que flanquent deux minarets. Cet espace est ménagé au centre du *maksourah*, vaste hypostyle qui compte cent quarante piliers ou colonnes. Quatre massifs de maçonnerie enveloppés de colonnettes angulaires engagées reçoivent la retombée du dôme, tandis qu'au-devant de ce sanctuaire s'ouvre un large portail. Cette disposition est le trait essentiel de la mosquée persane, celui qui lui donne sa physionomie propre et la sépare de la mosquée arabe. Point de sanctuaire que ne précède ce porche sur plan carré ou rectangulaire, avec demi-coupole ogive, quelquefois en stalactites, le plus souvent appliquée à deux trompes angulaires, tandis qu'un troisième arc allège le centre du mur de fond et permet de l'évider. En façade, cette baie s'entoure d'un

cadre dont les larges montants supportent une frise d'inscription. Sa hauteur est égale à la hauteur entière de l'édifice. Le plus souvent, ce portail se répète aux deux extrémités de l'axe transversal de la cour, précédant une salle à coupole avec *mirhab* latéral. A la mosquée *djouma* d'Isphan, les deux porches latéraux sont plus petits que celui du *maksourah*. Le *liwan* postérieur, plus profond que les deux autres portiques, présente sur son axe une vaste nef faisant face au vestibule principal. Sur la cour, son architecture en est aussi la réplique. Au centre du *sahn*, qui ne mesure pas moins de 65 mètres sur 55, est la fontaine des ablutions. Chacun des quatre por-



MOSQUÉE DJOUMA D'ISPHAN. (Portail.)

tiques est soutenu par de gros piliers quadrangulaires où s'appuie une double rangée d'arcades ogives. Le rez-de-chaussée est affecté au culte, mais la mosquée étant collégiale, au-dessus des *liwans* règnent les salles d'étude d'une faculté de théologie et les logements des élèves et des professeurs.

Cette architecture hardie se rehausse de l'éclat d'une parure incomparable. Du sol au faîte du portail et jusqu'au sommet des minarets et du dôme court un revêtement de faïences aux couleurs tour à tour douces et intenses, où le bleu profond prévaut, avivé de rappels jaunes si brillants qu'on les croirait vernissés. C'est une éclosion de fleurs lilacées, rosées, dorées ; un enchevêtrement de feuillages vert pâle, de zigzags noirs et blancs ; un assemblage de fleurons garancés ou argentés, où les chatoiements des tons amortis exaltent la fanfare des gammes triomphantes et où des bordures amples et simples détachent les grandes masses, mettant chaque valeur à sa place et lui ménageant son effet.

Au résumé, les caractères distinctifs de la mosquée-cathédrale persane se réduisent aux quatre dispositions suivantes. Le sanctuaire est couvert d'une coupole, un portail monumental le précède, voûté en ogive et présentant en façade un immense parement rectangulaire ; les minarets sont circulaires et flanquent le dôme ; enfin, du soubassement au faîte, la mosquée est tout entière plaquée de faïences formant lambris.

Ce type de la mosquée-cathédrale se maintint jusqu'à l'avènement des Séfis. Le grand mouvement de renaissance, qui alors se produisit, changea-t-il beaucoup de choses? Tant s'en faut, et l'examen des monu-

ments datés du règne de Chah-Abbas peut servir à démontrer qu'en dépit des invasions et des dominations étrangères, l'art persan a suivi pas à pas les étapes d'une lente transformation dont cette renaissance a été la dernière, mais que rien n'interrompit jamais.

V. — *La Renaissance.*

A la mort de Timour et de Chah-Rokh, son successeur, la Perse était tombée dans un état complet de décadence. La première moitié du XVIe siècle n'avait été qu'une période de guerres civiles, celle des princes du Mouton-Blanc et du Mouton-Noir, au milieu desquelles l'art survit à lui-même sans rien produire de nouveau. L'avènement de Chah-Ismaïl changea enfin la face des choses. Prince habile, son règne fut glorieux pour l'Iran et l'élan donné par lui à celui-ci lui permit de soutenir avec avantage pendant un siècle entier une guerre de tous les instants contre les Ottomans, les Turcomans et les Uzbecks. Tébriz et Kazwin sont alors les capitales de l'empire et se relèvent de leurs ruines. Enfin, en 994 (1585), Chah-Abbas le Grand ceint la couronne et s'installe à Isphan, qu'il se plaît à rebâtir et à orner.

L'empire atteint alors à un degré de splendeur qui lui était resté jusque-là inconnu. Chah-Abbas attire à sa cour non seulement les artistes et les savants musulmans, mais encore ceux de l'étranger. Deux Européens qui voyagaient à ce moment en Perse, Chardin et Pietro della Valle, nous ont laissé des renseignements curieux

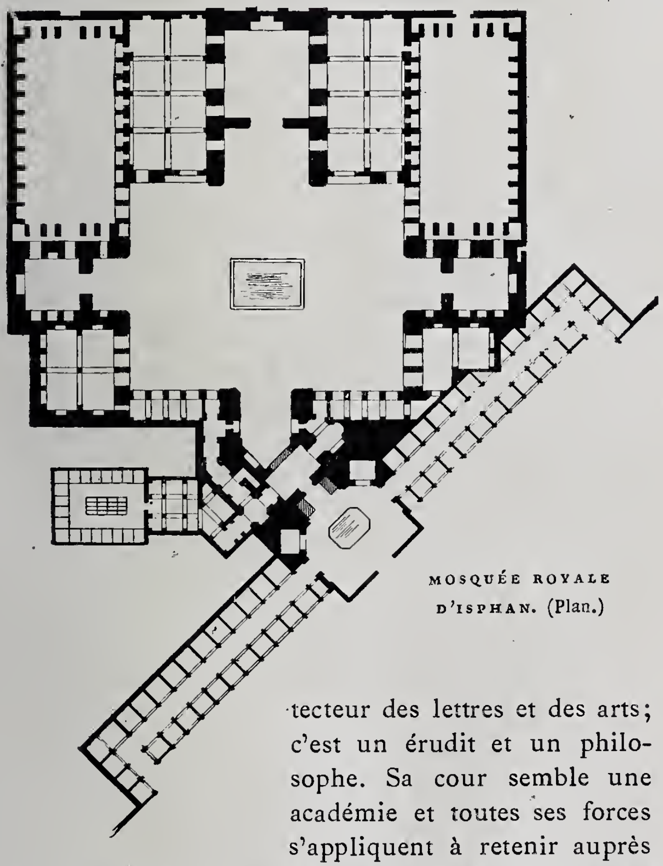
sur ce mouvement de renaissance dont ils furent témoins. Pietro della Valle, qui, vers 1617, était fixé à Isphan, décrit ainsi la ville nouvelle :

« Au demeurant, je resterai ici pour jouir d'Isphan, qui est une ville grande, belle, populeuse, telle que je n'en ai vu de plus belle ou de plus grande dans tout le Levant, telle, en un mot, que, sauf la position exceptionnelle de Constantinople, Isphan non seulement égale cette dernière ville sous bien des rapports, mais la surpasse même à mon avis. Quant à l'étendue, cette partie de la grande cité, qu'on appelle proprement Isphan, ne sera pas moins grande, à peu de chose près, que Naples. Mais il y a d'autres parties construites par le roi actuel autour d'Isphan. L'une est le nouveau Tébriz, bâti principalement pour les populations transportées de cette dernière ville et à laquelle le roi a donné le nom d'Abbas-Abad. Une autre est la nouvelle Djulfa, habitée exclusivement par des chrétiens arméniens transportés de Djulfa, ville d'Arménie, tous adonnés au commerce et très aisés ; la troisième partie est habitée par les Guèbres ou adorateurs du feu. L'intention du roi, comme on peut en juger dès à présent, est de réunir toutes ces parties à Isphan, de manière que les quatre ne forment qu'un même tout. Lorsque tout sera achevé, Isphan sera plus grand que Constantinople et que Rome. »

Le règne heureux des premiers Séfis, Ismaïl et Tamasp, avait à merveille ouvert la voie à cette rénovation qui, l'impulsion une fois donnée, put se développer paisiblement à la mort de Chah-Abbas, sous Chah-Suleïman et Sultan-Hosseïn, quelque dépourvus

de goûts artistiques que ces princes aient personnellement été.

Chah-Abbas, par contre, s'affirme comme un pro-



MOSQUÉE ROYALE D'ISPHAN. (Plan.)

tecteur des lettres et des arts; c'est un érudit et un philosophe. Sa cour semble une académie et toutes ses forces s'appliquent à retenir auprès de lui les aventuriers de talent que ses prodigalités ont attirés. Isphan, que Pietro della Valle nous montre

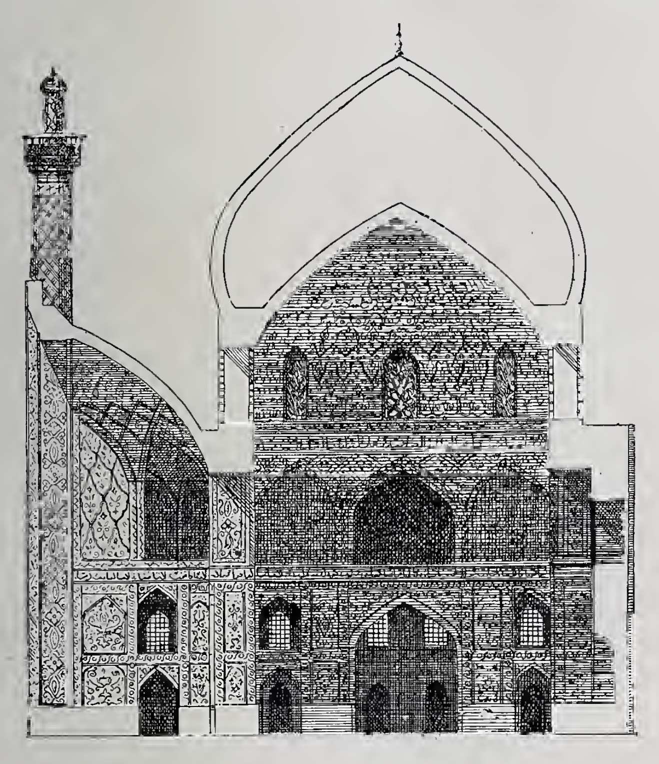
ressuscitant de ses cendres comme en un conte de fées, se peuple de palais et de mosquées. Leur centre est le *Meïdan-i-Chahi*, — la Place Royale. — Leur beauté n'a rien qui puisse lui être comparé, non seulement en Orient, mais dans le monde occidental.

Le Meïdan est un vaste parallélogramme de 386 mètres de long sur 140 de large, orienté du nord au sud et environné sur ses quatre faces de portiques à deux étages superposés, occupés par des bazars.

Sur les axes de cette vaste enceinte s'ouvrent des portes monumentales. A la face nord, c'est la porte de Nagraral-Khaneh, donnant accès au bazar des tailleurs; à celle de l'est, la porte de la mosquée de Cheikh-Lorf-Oullah; à celle de l'ouest, la Porte Élevée — *Aali-Kapour*, — « vaste arcade percée au centre d'un fort soubassement en saillie sur la place, supportant un portique très élevé de dix-huit colonnes de bois, couvert d'un plafond peint et doré[1] »; à celle du sud enfin, la porte du *Mesdjid-i-Chah*, — la Mosquée Royale. — Le Mesdjid-i-Chah fut le chef-d'œuvre de la Renaissance. Sa porte majeure se dresse sur le Meïdan, précédée d'un parvis à degrés et d'un bassin de marbre. La baie mesure 10 mètres de large sur 5^{m},50 de profondeur et se termine en une demi-coupole ogive, divisée en petites niches en stalactites. En façade, cette immense arcade se découpe sur un panneau de splendides faïences haut de 26 mètres, large de 15, que dominent deux minarets cylindriques hauts de 40 mètres et entourés à leur sommet d'une galerie portée par une

1. Flandin et Pascal Coste : *la Perse moderne*.

corniche en encorbellement. Le portail franchi, on arrive à un vestibule de 13m,50 de large sur 7 de profondeur, qu'une coupole surmonte et que deux larges



MOSQUÉE ROYALE D'ISPHAN. (Le sanctuaire.)

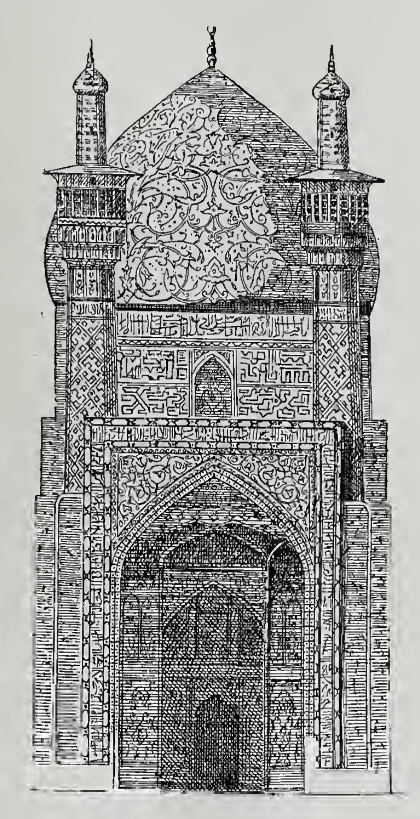
corridors mettent en communication avec la cour. En plan, la disposition adoptée pour ce vestibule par l'architecte est des plus habiles. Avec un tact consommé, il tire parti de l'alignement du portique du Meïdan, afin

de changer d'axe et d'orienter le sanctuaire sur la Mekke. Il en résulte une nef à pans coupés, très gracieuse d'aspect, faisant face au vestibule du *mirhab*. De la sorte, la carrure se trouve intégralement rétablie; tout au plus quelques angles de murs empiètent-ils à droite de l'entrée sous le portique, mais les boutiques installées dans chacune des travées de celui-ci dissimulent ces saillies qui ne sont visibles qu'en plan.

Ainsi ramenée à l'orientation canonique, la cour de la mosquée s'étend sur 67^{m},50 de profondeur et 52^{m},50 de large. Au centre, est le grand bassin des ablutions, enfermé dans un pavillon. Le sanctuaire, plus encore que dans les monuments des siècles précédents, se détache de l'ensemble du *maksourah*. C'est une salle carrée de 21^{m},50 de côté, dont la coupole est portée par quatre trompes s'appuyant à des pendentifs et surélevée par un tambour octogone que rien ne rachète à sa circonférence. L'intrados de la voussure se trouve à 37 mètres du sol. Au-dessus de cette première coupole, une seconde, beaucoup plus élancée que la première, se superpose, qui, reliée à celle-ci par des assemblages de charpente, constitue le dôme apparent, alors que la première, invisible du dehors, appartient à l'architecture de l'intérieur. Le sommet de cette seconde coupole se trouve à 12^{m},50 de celui de la première, à 49^{m},50 au-dessus du sol. Enfin, un croissant de bronze de 4^{m},50, posé sur le tout, porte la hauteur totale à 54 mètres.

Un portail précède ce sanctuaire, plus grandiose encore que celui qui s'élève sur le *Meïdan*. Sa largeur est de 17^{m},50, sa profondeur de 13 mètres; le sommet

de sa demi-coupole ogive est à 28 mètres du dallage et le parement qui l'entoure a 27 mètres de large sur 33 de haut. Le système de raccord des surfaces courbes aux surfaces planes est celui de la trompe unie aux pendentifs, employé déjà à la porte du Meïdan. Aux deux angles sont cantonnés deux minarets cylindriques de 48 mètres de haut. Enfin, à droite et à gauche du sanctuaire règne une galerie de 38 mètres de long sur 19 de large, dont les voûtes sont refendues par une rangée de piliers.

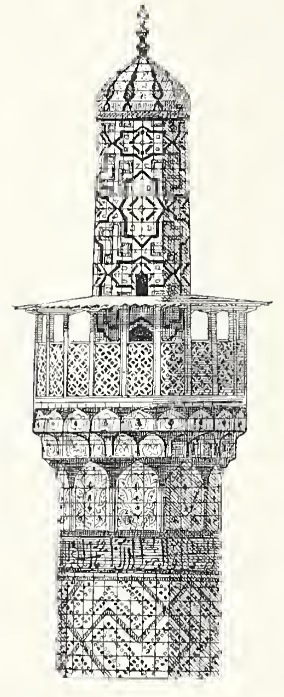


MOSQUÉE ROYALE D'ISPHAN.

(Le portail du sanctuaire.)

Les trois autres façades sur la cour ont une disposition analogue. Sur axe, une grande arcade dont la voussure s'encadre de faïence et dont le style reste identique à celui du portail principal. A l'est et à

l'ouest, ce porche est le vestibule d'une chapelle à double dôme; le reste du portique se partage en deux étages d'arcades en haut desquelles règne une large frise d'inscriptions.

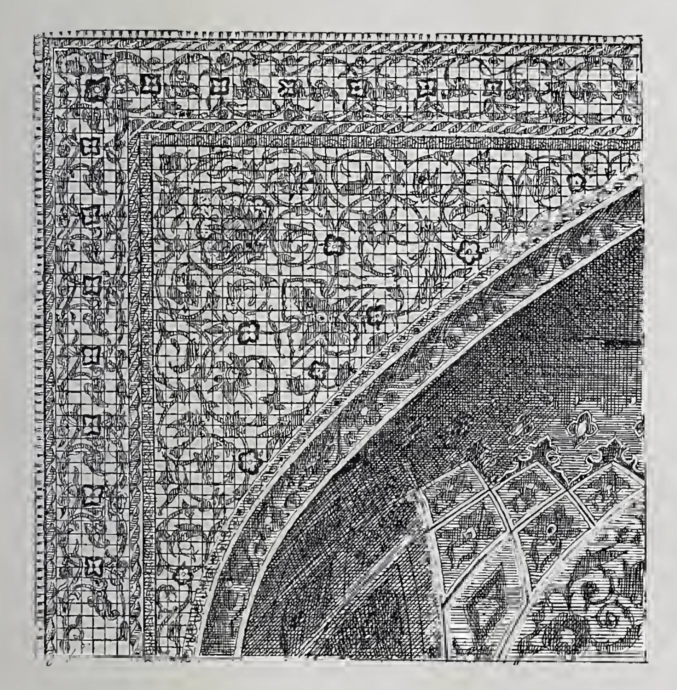


MOSQUÉE ROYALE D'ISPHAN. (Les minarets.)

Tel fut, au point de vue architectural, l'ensemble du premier grand édifice persan reposant tout entier sur l'emploi de la voûte. Sa construction, très postérieure à celle des mosquées voûtées du Caire, est peut-être plus que la leur savante. C'est qu'aussi le khalifat s'est écroulé; l'art arabe a quelque temps vécu sur son passé et s'est éteint graduellement; le centre artistique de l'Orient s'est déplacé, et la Perse a pris le rang que les sultans baharites et bordjites d'Égypte ont cessé d'occuper. Sous les Séfis, germe alors toute une moisson de mosquées polychromes, dont la structure reste celle du sanctuaire de Chah-Abbas. Les Séfis disparus, cette brillante architecture disparaît aussi sans laisser de traces. Au commencement de notre siècle, Feth-Ali-Chah a pu se bâtir des palais dont le style rivalise avec celui des plus fameux édifices; mais ce n'est là qu'une copie

de copie; l'art persan était mort depuis longtemps.

Et maintenant, s'il faut en quelques mots résumer ce que fut l'architecture persane, force est de recon-



MOSQUÉE ROYALE D'ISPHAN. (Tympan et voussure du portail.)

naître qu'aucun lien ne la rattache à la Perse antique et qu'elle ne fut jamais qu'un reflet d'un art étranger. Elle demande ses premiers linéaments à l'architecture khalifale, aux mosquées du Caire et de Baghdad; les Tartares les remanient au gré de leurs affinités; ils leur impriment le caractère d'aspiration qui est

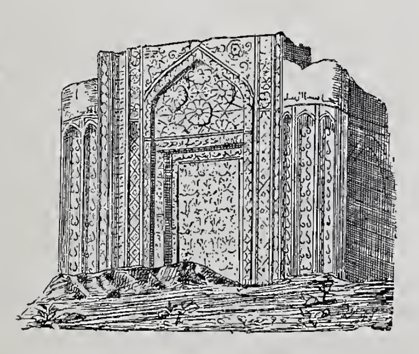
celui de leur race; la coupole se fait aiguë et se surélève; mais ils n'ont pas cet esprit méditatif et contemplatif de l'Égypte, où l'élan de l'âme revêt des formes si pures et si délicates; et leurs coupoles, au lieu de pyramider sur le monument, se posent rudement sur un tambour, dont rien n'amortit le raccord. Houlakou appelle en Perse des ouvriers chinois, et une fois encore l'architecture se modifie. Moins rude que la rêverie tartare, la rêverie mongole veut des horizons riants et heureux. Pour se conformer à ce sentiment, la mosquée persane devient une véritable construction chinoise; les dômes ont des courbures qui rappellent celles des pagodes; la faïence envahit les surfaces, et la tradition de l'Islam disparaît. La Renaissance n'est que l'apogée de ce style; elle a produit de beaux monuments, mais ils sont restés étrangers à l'esthétique, née de la loi du Prophète; à la chute des Séfis commence la décadence, puis la période moderne, qui n'a rien de commun avec l'art.

VI. — *Le Décor.*

Pour grandiose qu'elle soit, cette architectonie n'est que le squelette de l'œuvre de l'artiste; sa parure métallique ou céramique lui donne sa personnalité.

Aux plus hautes époques, la faïence est absente de cette parure, et ce n'est guère qu'avec les Djenghiskhanides qu'elle commence à occuper la première place. Le sanctuaire khalifal n'a que des revêtements de stucs coloriés, rosaces ou entrelacs, empruntés au

répertoire arabe. Tel est le cas de la mosquée de Hamadan ; pas un fragment de céramique n'a été retrouvé dans ses décombres. A Reï, les deux tours tout à l'heure citées ont les inscriptions de leur frise faites de briques cuites, mais non émaillées; le secret de la terre vernissée semble perdu. Des descriptions des anciens auteurs, il appert que la mosaïque byzantine, les lambris de marbre ou les dorures si en faveur dans tout le khalifat de Baghdad primèrent l'ornementation de certains sanctuaires; les colonnes étaient de marbre veiné et leurs chapiteaux souvent d'argent ou d'or.



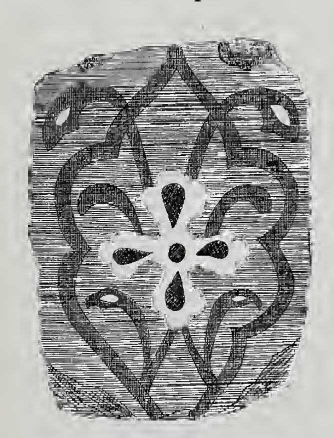
MOSQUÉE DE HAMADAN.
(État actuel.)

Les premiers, les Seldjoukides puisèrent dans l'appareillage des matériaux un décor sobre, vigoureux, intimement lié à la structure de l'édifice. C'est encore à la brique cuite, mais non glacée, qu'ils le demandent, et grâce à l'alternance des tons clairs et foncés, gris blanc ou rouge vineux obtenus par des terres différentes et une cuisson plus ou moins prolongée, ils arrivent aux effets les plus heureux. Sur les coupoles, ils jettent les premiers ces feuillures minces de bronze qui s'harmonisent si bien à la puissance un peu sauvage de leur architectonie; dômes et minarets se blindent de plaques gaufrées, côtelées, ondulées, chevronnées, brodées

d'arabesques ou de fleurons. Leur surface est comme un berceau tapissé de lianes folles. La dorure est rare, et le ton naturel du bronze préféré. En même temps, les bois ouvrés commencent à s'introduire dans le sanctuaire; ce sont des grillages, des galeries, des panneaux sculptés et incrustés, là encore triomphent les semis de fleurs, les rinceaux, toute une végétation spéciale à l'art arabe; et si fort est ce courant, que nombre d'œuvres des Tartares et des Mongols conservent, sinon les formes seldjoukides, du moins les principes de leur ornementation. Au tombeau d'Oldjaïtou, c'est la modénature de la brique que l'on rencontre, les bronzes ont disparu du dôme, et celui-ci est simplement enduit d'un stuc. Cependant, sous les Tartares, peu de mosquées s'élèvent que la brique vernissée ne tapisse. L'émail est posé sur la tranche, de même qu'à l'époque antique, seul, le ton général de la polychromie a changé. Les Achéménides avaient préféré les verts bleutés, les bruns et les blancs; les céramistes tartares adoptent le bleu lapis, alternant avec le bleu turquoise; la composition ne comporte point d'entrelacs, point d'assemblages géométriques, fussent-ils des plus simples; partout le fleuron foliacé ou florescent s'étale en maître, tendant les surfaces de son indéfinie répétition. Le tombeau de Timour a des briques immenses, dont la pâte gris jaune est recouverte d'un flux vitreux bleu lapis, sur lequel s'enchaînent des médaillons blancs semés de rehauts garance et noir; les bordures sont formées de sortes de fers de lance fleuris, de même style et de même ton (pages 177 et 193). Puis, c'est la mosquée bleue de Tébriz, où l'émail si longtemps délaissé reprend sa

revanche, mais où le thème ornemental est absolument arabe.

C'est alors que s'opère l'évolution dont le résultat est de substituer le carreau de faïence à la brique vernissée, engagée dans l'épaisseur du mur. A qui reporter l'initiative de ce mouvement? Aux Mongols, sans aucun doute. La décoration ainsi obtenue acquiert une suprême finesse; par contre, la fragilité de ce panneau plaqué le met en constant péril. Dans un pays où l'influence climatérique est aussi sensible qu'en Perse, il était voué à l'avance à une destruction certaine. Et, de fait, les tremblements de terre en ont eu raison presque partout. Sous les Séfis, la polychromie acquiert une douceur charmante. Portails, coupoles, parements des murs, tant extérieurs qu'intérieurs, minarets, arcades, niches, stalactites, se lambrissent de faïences; partout s'épanouissent les prodigieuses floraisons de ses arabesques, de ses rinceaux et de ses médaillons. Le bleu lapis cède le pas au bleu turquoise et à des tons lilacés d'une extrême délicatesse de touche; les fleurs sont jaunes, blanches, roses, frangées sur le bord de leurs corolles de rappels vigoureux, bruns ou carmins; les contours des médaillons s'esquissent en blanc et noir,



TOMBEAU DE TIMOUR.
(Fragment de revêtement.)

certains sont jaune pâle sur jaune intense; les fûts des minarets ont des entrelacs noirs et blancs; sur les dômes vert clair, les médaillons blancs fleuronnés de rouge s'enlacent, et toute cette gamme chantante de valeurs harmonieuses se fond sous le soleil en une tonalité amortie du plus délicieux coloris (page 185). Enfin, les marbres fournissent aussi leur contingent aux revêtements; mais, à l'inverse de ce qu'on remarque chez les Arabes, ils servent rarement à la composition des mosaïques : leur seul emploi consiste à fournir des soubassements continus.

VII. — *Philosophie des formes architectoniques et décoratives.*

A dégager l'esthétique de ces formes, on reconnaît bien vite qu'une profonde divergence les sépare des formes arabes. Elles ne procèdent point d'un même principe, elles n'ont entre elles que de vagues ressemblances; elles représentent deux ordres d'idées absolument distincts, voire même opposés.

Dès la première heure, l'art arabe se pénètre de l'Islam et s'applique à le symboliser d'une manière précise. Né en Égypte, à l'instant où l'Église d'Alexandrie, en pleine possession d'elle-même, se sépare de l'Orient chrétien pour n'écouter que son entraînement; où l'ascétisme, entré dans les mœurs, compte par milliers des adeptes abîmés dans l'extase, cet art s'empare naturellement des ébauches coptes qu'il trouve autour de lui. Sensitif, il est enclin au mysti-

cisme débordant où le fidèle de l'Islam, de même que celui de la foi des Patriarches, s'absorbe; il veut la formule de cette croyance calme qu'a enseignée le Prophète, mais en même temps, livré à toutes les complexités de la méditation, il poursuit le mirage des fluctuations de sa pensée, et c'est alors que surgit l'architecture en plate-bande des mosquées d'Amrou, de Touloûn et d'El-Moezz, où les enchevêtrements des polygones et des entrelacs se superposent, étalant sur les murs leurs réseaux; où les images succèdent aux images, passent et repassent comme des apparitions.

Puis, au XIVe siècle, la voûte remplace l'architrave, toute l'architectonie concourt à donner corps au vertige qui emporte l'âme vers l'inconnu, au mystère dont cet inconnu est voilé. Les coupoles se suspendent aux alvéoles des stalactites, leur base s'étrangle, leur sommet se surélève; les lointains fuient dans la pénombre, et pour que la rêverie extatique s'y joue plus à son aise, cette voûte est elle-même un assemblage de rosaces sphériques; la polygonie gagne toutes les surfaces, la mosquée tout entière n'est qu'un ondoiement de lignes sans nombre, où des ordonnances cachées ramènent le regard par un dédale de transformations à des figures primaires, que rien ne saurait modifier. Dallages du sol, lambris des murs, intrados et extrados des voûtes, la mosquée n'est qu'une mosaïque immense, qui rappelle à l'homme le mouvement éternel des choses tournant dans un cercle dont elles ne peuvent sortir jamais. Toutes les parties du monument se rachètent; l'encorbellement exagère l'envolée des grandes lignes, et les minarets se dressent vers le ciel dans un irrésistible élan.

Rien de tout cela dans la mosquée persane. Au début, elle adopte le style de la mosquée arabe, mais sans comprendre la philosophie des formes de cette dernière, et, dès cette heure, elle rejette la polygonie qui n'est pas en rapport avec le génie des races de l'Iran. Tout au plus peut-on signaler à Hamadan des rosaces à mailles sphériques, mêlées aux branches serpentines qui croissent sur les façades. Son sanctuaire est couronné d'un dôme, mais ce dôme n'accuse aucun effort de l'artiste vers le rendu d'une impression troublante, où le mystère occupe la plus large part. La stalactite est sinon bannie, du moins très rarement employée; elle est alors simple et ne s'allie à aucune combinaison d'entrelacs sphériques; c'est l'encorbellement du pendentif accusé sans détour aucun. La coupole est bien surélevée sur un tambour, mais ce tambour ne pyramide point à l'extérieur, et la base du dôme n'est point étranglée. Sa courbure peu aiguë lui laisse un aspect tranquille; le lointain de sa profondeur n'a rien de troublant. A l'extérieur, aucune convergence de lignes n'emporte l'édifice dans l'espace. Tout au contraire, l'horizontale règne en maîtresse; les minarets n'ont point cette dégradation si heureuse des minarets bordjites, dont les angles se rachètent et dont les balcons en stalactites sont si découpés. C'est une colonne dépourvue d'élégance, surmontée d'un chapiteau campaniforme, qu'entoure une galerie circulaire et qu'un carrelage de faïence habille du premier placage venu. Décomposez la structure des coupoles séfis, l'analyse des éléments juxtaposés vous démontrera jusqu'à l'évidence combien peu les Perses ont été idéa-

listes. Pourquoi cette double voûte si singulière? Pourquoi cette dualité du sentiment cherché? Maintes raisons ont été invoquées par ceux qui ne veulent voir dans l'architecture d'un monument que des équations à présenter à l'appui de leur thèse. Stabilité, équilibre, résistance des forces, emploi des matériaux, etc. Il n'en est pas de même pourtant dans d'autres monuments où la coupole prend un développement tout aussi considérable. Non; la rêverie persane était douce et sereine; et le vertige lui faisait horreur. De même que celle du christianisme byzantin qui se plaisait sous les coupoles en plein cintre, où pas une échappée ne s'ouvrait à elle, elle était dépourvue de toute aspiration. Elle aimait les lignes calmes, les cadres harmonieux qui l'enfermaient terre à terre dans un coin d'éden. Pourtant, il faut le reconnaître, les Persans ont été plus que les Byzantins artistes. Si la courbe interne de leur coupole leur a donné cet horizon apaisé, où s'est reposée leur quiétude indolente, ils se sont rendu compte de ce que cette forme avait à l'extérieur de maussade et de disgracieux. Les architectes de Sainte-Sophie n'ont pas cherché si loin : ils ont mis leur voûte sur leur église; peu leur a importé qu'à l'extérieur elle fît vilain effet. Doués de plus de goût, les Persans ont tenté de modifier cette ligne. A la première voûte, ils en superposent une seconde plus élancée, une voûte dont la profondeur les eût effrayés, mais dont la silhouette leur donne encore cet horizon apaisé et heureux. Extradossée, la première coupole eût été écrasée et pénible; elle eût semblé peser sur la tête des fidèles agenouillés sous elle et les étouffer. J'ai

dit que l'Arabe avait été en proie à la délectation morose; le Persan, loin de s'y abandonner, veut des aspects riants; le thème de ses décors préférés en est la preuve indubitable. La polygonie en est exclue, et avec elle son symbolisme profond; les murs ont dépouillé ces incomparables panneaux d'entrelacs qui leur donnent comme des revêtements de frissons et de songes; ces frises de dentelle si idéalement belles, en dépit du dédain que certains hellénistes à l'esprit morose leur ont témoigné. A l'écheveau de pensées dévidées sur le rouet des polygones à côtes multiples, fait place un parterre fleuri, un « paradis », ainsi que les poètes appellent souvent les jardins. Du sol au faîte, des semis de médaillons mettent sur toutes les surfaces des guirlandes de roses, de tulipes, de jacinthes, d'œillets et d'anémones. Dans les mosquées arabes, le croyant se sent enveloppé de l'ombre de l'infini, de l'immuable; dans la mosquée persane, aucune sensation grave ne s'impose à lui. Il y trouve un asile discret, une halte fraîche placée sur la route de sa vie, et si jamais les Orientaux ont contracté quelque part l'habitude de dormir dans le sanctuaire, ce doit être dans celui-là. Les versets du Koran écrits au haut des murs n'ont plus leur rigueur de sentences implacables; ils ne rayonnent plus fulgurants, dorés, découpés à jour; mais, tracés en lettres fleuries, ils s'étalent comme autant de devises de félicité. Des bassins de marbre remplis d'eau limpide, des ombrages touffus, égaient les cours, où la polychromie des faïences chante au soleil; où l'ébrasement des portails s'ouvre sans mystère; où le *maksourah* est baigné d'un jour diffus. Non,

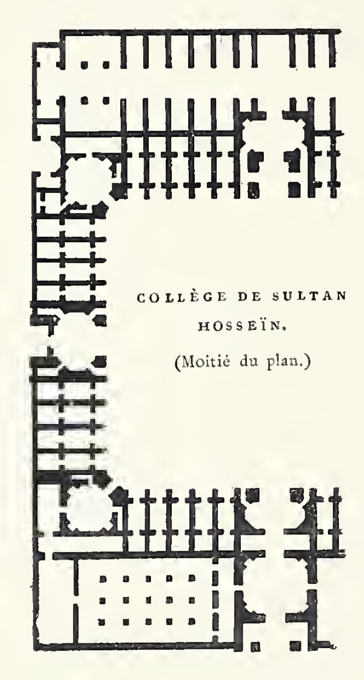
encore une fois, ces formes n'ont rien qui rappelle à l'âme les problèmes de l'au delà, rien qui la porte à la contemplation et à l'extase. On peut à volonté transposer cette architecture dans tel édifice que le caprice du souverain pourra imaginer : dans un palais, dans un pavillon de plaisance, dans la demeure d'une favorite. Non, la Perse n'a pas eu d'art religieux; l'atavisme de ses ancêtres a survécu à travers l'Islam. Elle a eu de beaux palais consacrés au culte; des mosquées, jamais.

VIII. — *L'Architecture civile.*

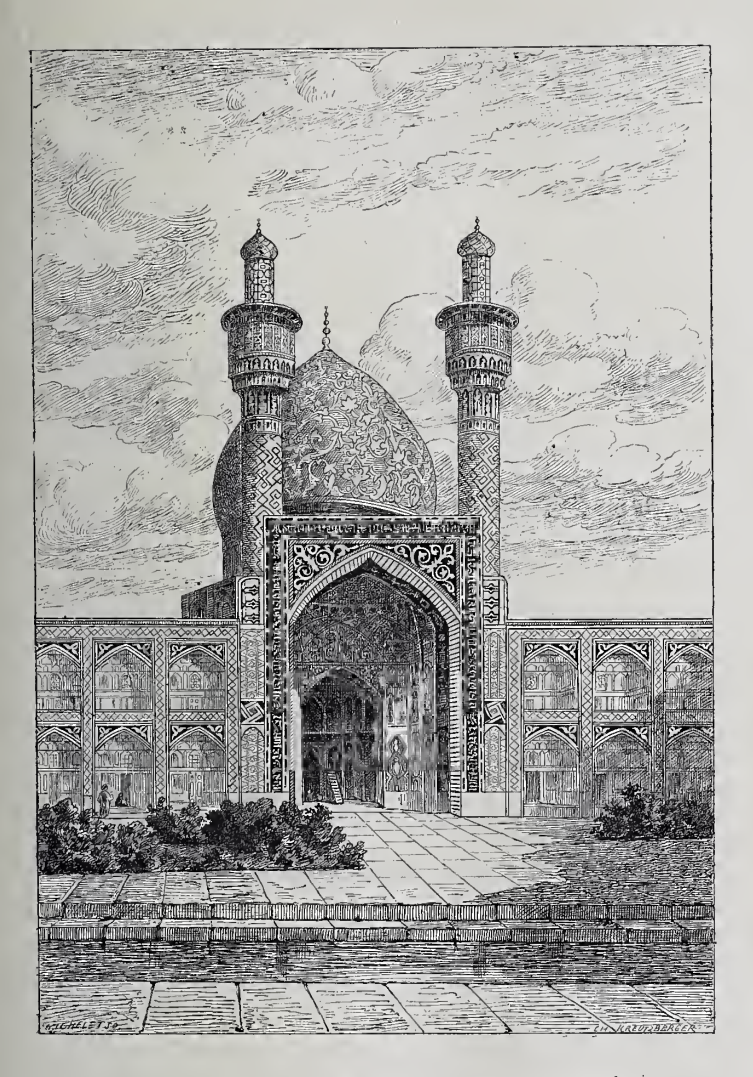
L'un des principaux monuments de cette architecture civile, le collège de sultan Hosseïn, date de la fin du règne des Séfis. La pureté de ses faïences le classe parmi les plus belles œuvres de la Renaissance; ses proportions et l'habileté de sa distribution en font l'un des mieux ordonnés.

L'ensemble du plan rappelle celui de la mosquée; au centre est une cour carrée de 62 mètres de côté, bordée de portiques à deux étages; une haute arcade s'ouvre sur le milieu de chacun, devançant une salle à coupole, et, au dehors, le monument s'annonce par un large portail. Cette façade a 96 mètres de front, les façades latérales 68; des salles octogones se répartissent aux quatre angles; des salles rectangulaires, le long de corridors refendant les portiques de l'un à l'autre bout. En élévation, les arcades se cintrent en ogives; les vestibules et les salles se couvrent de dômes. L'un

de ces derniers a son sommet à 27 mètres du sol; l'extrados de sa voûte externe à 34m,70. Enfin, sur les quatre côtés de la cour, chaque arcade a une voussure et une arrière-voussure cissoïde, tapissée de faïence, de même que dans les monuments religieux. Tel qu'il existe, ce collège peut, sans changement aucun, être consacré au culte. Les cellules alignées sous les portiques deviendront celles des étudiants en théologie; la cour sera le *sahn;* la salle du dôme, le sanctuaire; les trois autres constitueront les trois *liwans.* C'est par là que pèche l'architecture de la Perse; elle n'a pas de caractère, le sentiment de l'infini lui manque; elle est à l'art de l'Islam ce qu'est le byzantin à l'art de la chrétienté. Une seule sensation y palpite, l'amour du bien-être de la vie oisive et facile. Lorsqu'il s'agit de bâtir des pavillons tels que le *pavillon des miroirs* ou le *tchehel soutoun,* — le pavillon des quarante colonnes, — l'artiste fait preuve de qualités maîtresses; il possède au suprême degré le talent des jolies combinaisons de lignes et de couleurs. Le *tchehel soutoun,* que Chardin

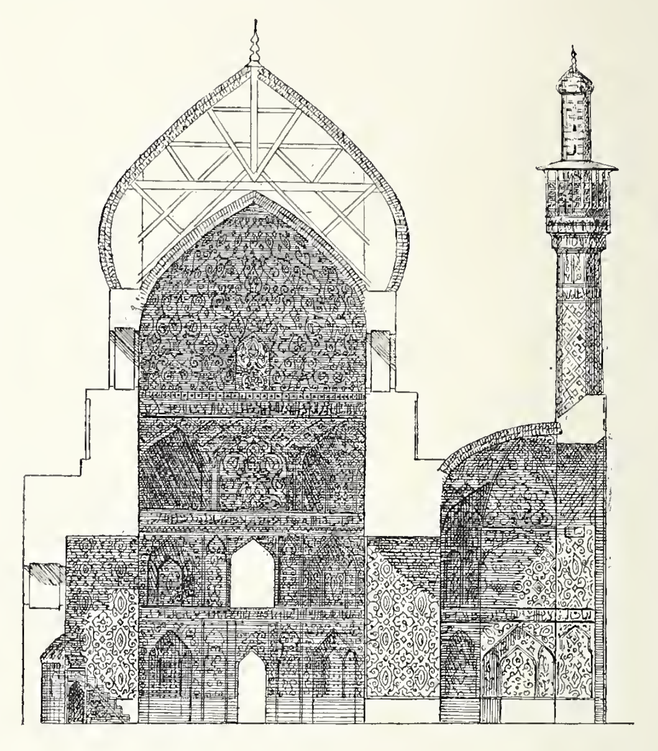


COLLÈGE DE SULTAN HOSSEÏN.
(Moitié du plan.)



COLLÈGE DE SULTAN HOSSEÏN. (Portail du sanctuaire.)

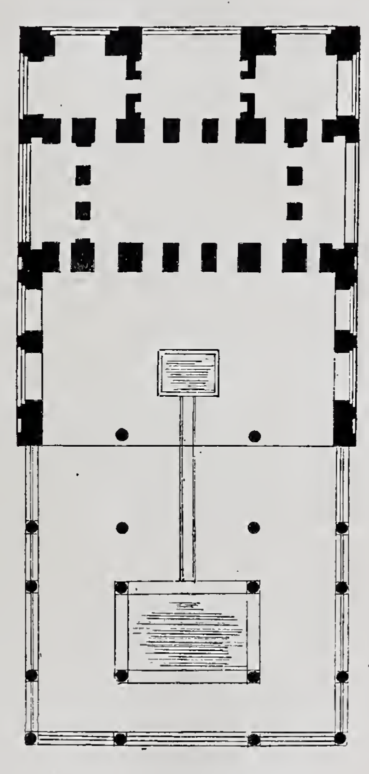
avait vu construire sous Chah-Abbas, et qui, incendié sous sultan Hosseïn, fut reconstruit par celui-ci, a un portique à triple rang de six colonnes octogones,



COLLÈGE DE SULTAN HOSSEÏN. (Coupe du sanctuaire.)

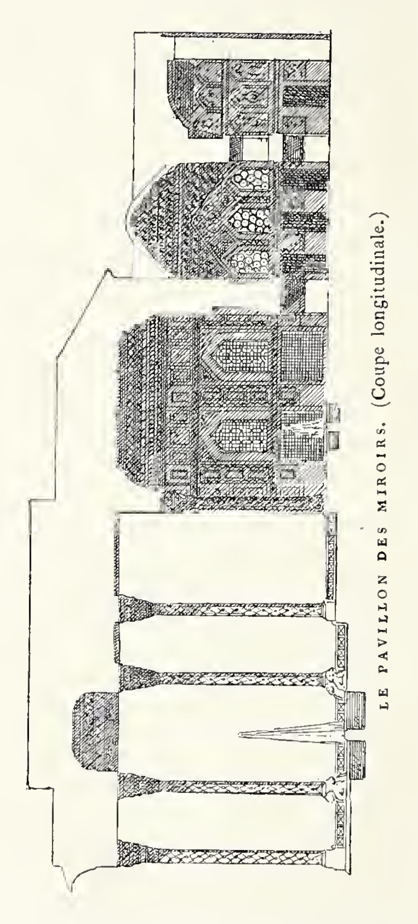
en bois de cyprès, que surmonte un entablement avec corniche en stalactites. Des glaces recouvrent entièrement les colonnes, dont les bases sont de marbre blanc; des sculptures d'une grande finesse brodent les

frises et les caissons du plafond, peintes, dorées avec un art exquis. Derrière ce portique s'étend une salle de trône; à droite est une vaste pièce réservée au roi, puis une grande salle à coupole dont les murs sont ornés de fresques représentant les fêtes données en l'honneur d'une ambassade italienne, et des combats livrés aux Indiens et aux Turcs. Dans les entrevous des plafonds, des arabesques florescentes s'accrochent, se tordent, s'enroulent, rampent, retombent, passent et repassent, souples et sinueuses, parées de tons éclatants. L'or n'en étouffe point la floraison, ainsi qu'on le constate trop souvent dans l'architecture civile arabe; feuillages et fleurs sont simplement esquissés à grandes masses; les spires des tiges ne décrivent que quelques orbes aisés à suivre; les végétations n'ont ni les profils conventionnels qui font de l'arabesque arabe un rythme



LE PAVILLON DES MIROIRS.
(Plan.)

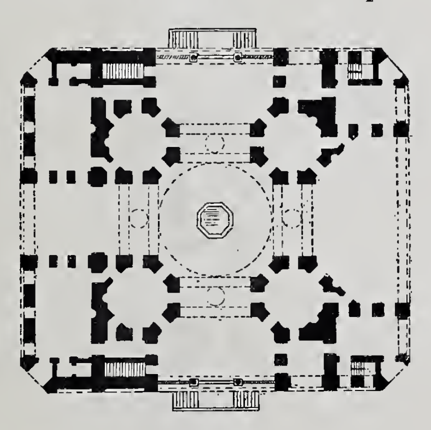
hiératique, ni les ondoiements symboliques en lesquels elle se contourne et se replie pour que la philosophie de la ligne prévaille, et que le regard trouve dans ses sinuosités telle ou telle impression. Les couleurs vives et claires s'harmonisent, sans chercher non plus à éveiller telle ou telle idée par la juxtaposition des nuances. C'est la sève coulant à pleins flots dans les rameaux d'une plante vivace, l'image de ces beaux ombrages que, de tout temps, les Perses ont tant aimés. Et, complétant cet ensemble, des vitraux de couleur s'enchâssent aux fenêtres, cloisonnés en compartiments merveilleusement agencés, tandis qu'aux portes, des grillages et des panneaux peints et dorés alternent, artistement ouvrés.



LE PAVILLON DES MIROIRS. (Coupe longitudinale.)

Si fort avait été alors cet instinct de la nature heu-

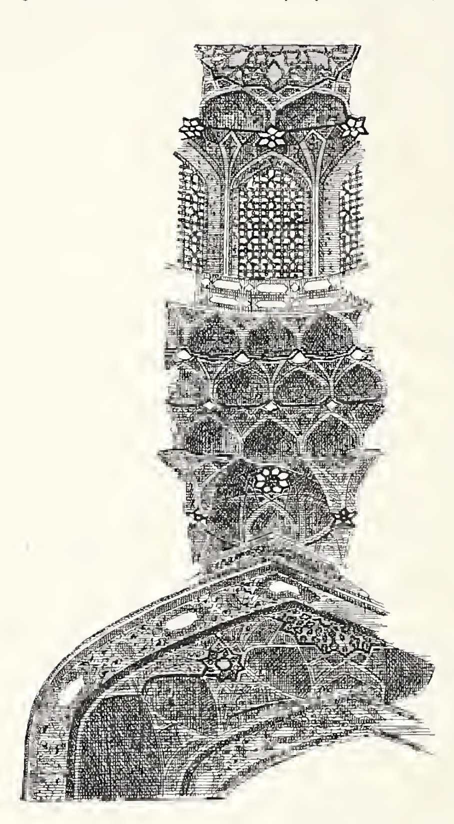
reuse chez l'artiste, qu'au commencement de notre siècle, Feth-Ali-Chah put encore se faire bâtir le *Hecht Bechicht*, — le pavillon des huit paradis, — où survit la tradition de la Renaissance en ce qu'elle eut de plus gracieux. Ce pavillon avait pour destination de servir de résidence d'été aux huit favorites du monarque. L'édifice est exhaussé sur une large terrasse; on y arrive par deux perrons à double rampe, aboutissant à des portiques soutenus par de hautes colonnettes de bois. Au centre est une vaste salle à pans coupés de 8m,40 au carré, avec dôme en stalactites couronné d'une lanterne percée de huit fenêtres grillagées et également surmontée d'un dôme. Une immense arcade ogive perce chacune des quatre faces de la salle, et dans les angles ainsi déterminés entre leurs jambages se répartissent les huit appartements du harem; quatre au rez-de-chaussée communiquent par quatre escaliers au premier étage, où les quatre autres communiquent à leur tour entre eux par des galeries jetées dans l'ouverture des arcs. Un bassin de marbre de 3m,30 de diamètre occupe le milieu de la grande salle où donnent



LE PAVILLON DES HUIT PARADIS.

(Plan.)

les quatre portes d'angle. Chaque installation comprend un boudoir de 4^{m},70 de côté, au delà duquel sont les appartements privés. Enfin, le portique principal, — côté nord, — servait de salon au souverain; c'était là qu'il assistait aux danses des ballerines. Le plafond en est richement peint. Au dôme de la salle centrale, l'ornementation rivalise avec les plus belles compositions antiques. La voûte a des entrelacs sphériques à fond blanc, avec esquisse or. Les alvéoles des stalactites sont tour à tour vertes, grises, roses, bleues et dorées; des fleurs rouges et blanches y éclosent; les profils se rechampissent de filets vigoureux, brun rouge, gris noir ou or. Tout cela

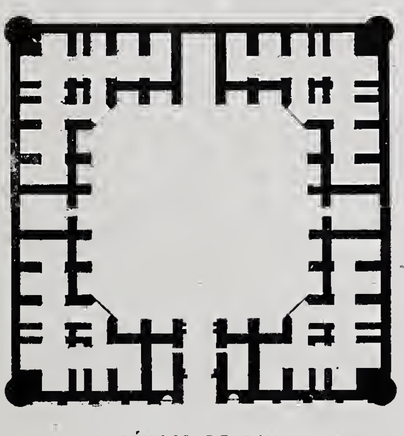


LE PAVILLON DES HUIT PARADIS.

(Détail de la voussure, des stalactites du dôme et de la lanterne.)

est charmant de coloris, de grâce souple et molle; les murs sont enluminés de peintures décoratives, et chacune des portes accédant aux pavillons fut plaquée d'argent ciselé et niellé.

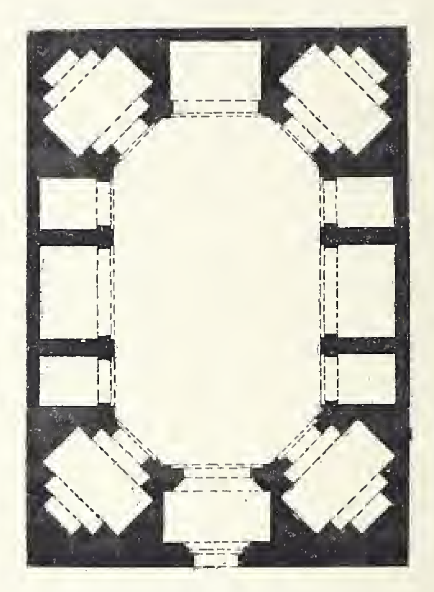
Là se résumait l'art civil de la Perse islamique. Elle eut des palais royaux, des caravansérails, des bazars; jamais d'hôtels appartenant à de hauts dignitaires, ainsi qu'il en fut dans le khalifat arabe. Les maisons des grands seigneurs n'étaient que de misérables constructions de pisé, d'où l'art se trouvait exclu et qui n'eurent de luxe que celui des tapis et des tentures. Pas une ne peut être mise en parallèle avec celles du Caire, avec ces hôtels splendides du *beïn-el-kasreïn* et du *beïn-es-soureën* élevés sur les ruines du palais des khalifes fatemites par les visirs et les émirs des sultans baharites et bordjites pendant tout le cours des XIVe, XVe et XVIe siècles, et dont Jean Thénaud, qui accompagna André Le Roy, envoyé de Louis XII auprès du sultan El-Ghoury, nous a laissé cette curieuse description :



CARAVANSÉRAIL DE PASSENGHAN.
(Plan.)

« Audict lieu vint à nous un admiral de par le souldan avecques certains Mammeluz, chevaulx et asnes

pour nous conduire au logis que nous avoit assigné le souldan; que avoit faict bastir ung sien secrétaire sur une fosse du Nil, auquel six ou sept belles salles pavées de marbre, porphyre, serpentine et aultres riches pierres

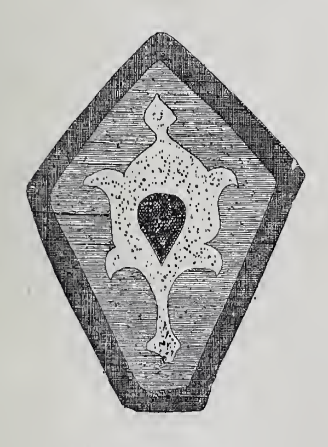


BAZAR DE SEÏD HASSAN.

(Plan.)

assises par singulier art, avecques les murailles encroustées de mesmes, painctes d'or et d'azur et riches couleurs; les portes estoient ornées d'yvoyre, ébène et aultres singularitez; mais l'ouvraige surmontoit tousiours la matière. Es dites salles mesmement, es basses estoyent fontaines par lesquelles venoient des baingz eaus froides et chauldes par subtilz conduitz. L'on disoit

celuy logis avoir cousté à faire quatre-vingt mille seraps d'or et que dedans le Cayre en avoit cent mille plus beaux en comparaison, dont en veis plusieurs. Près ledict lieu estoyent moult somptueulx et grands jardins plains de tous fruictiers, comme cytrons, lymons, citrulles, aubercotz, cassiers et pommes de musez ou d'Adam, pour ce que l'on dict estre le fruict duquel Adam oultrepassa le commandement de Dieu. Lesquelz jardins, tous les soirs et matins, sont arrousez de l'eau du Nil. »



TOMBEAU DE TIMOUR.

(Fragment du revêtement.)



PLAQUE DE REVÊTEMENT A REFLETS MÉTALLIQUES
(Musée des arts decoratifs.)

CHAPITRE II

LES ARTS INDUSTRIELS

I. — *La Faïence.*

Nombre d'études ont été consacrées à la céramique persane, qui toutes ont effleuré la question de son origine sans chercher à la résoudre. Certaines ont, sans discussion aucune, proclamé bien haut que, de toute antiquité, la Perse avait été la patrie de la faïence; toutes ont abouti à cette conclusion : « La faïence est un art éminemment persan. »

Sous les Achéménides, il est vrai, la terre vernissée est l'élément même de l'architecture. Ses procédés et ses thèmes font d'elle à cet instant la continuatrice de la tradition de Babylone et de Ninive. Mais là surtout se dresse une question de filiation. Est-ce en Chaldée que le secret de la faïence fut trouvé ? Il semble plutôt que les Chaldéens l'apprirent en Égypte ; le cadre de ce livre ne me permet pas d'en exposer les raisons ici [1].

Avec l'empire achéménide, la brique émaillée disparaît sans laisser de traces. L'un des spécialistes les plus compétents, M. Th. Deck [2], l'affirme sans détours, avec une franchise qui fait litière des théories préconçues autant que des phrases creuses et savamment poncives. « On admet, dit-il, que les Persans étaient en pleine possession de la faïence lorsqu'au VIIe siècle de notre ère ils furent conquis par les Arabes. Mais, s'il est facile d'écrire au bas du dessin d'une pièce de céramique qu'elle a été exécutée sous la dynastie des Sassanides, qui régna en Perse de 226 à 652, il est moins aisé de le prouver. Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale possède la magnifique coupe en verre de Khosroès Ier. Cet objet dénote un art très avancé ; mais aucune collection ne montre un seul morceau de faïence des premiers siècles de notre ère. »

Il en est de même des premiers siècles de l'hégire : pas un morceau persan n'existe qui soit daté de la

1. Al. Gayet : le Rôle de la faïence dans l'antiquité égyptienne, *Gazette des Beaux-Arts*, 1894.

2. Th. Deck, *la Faïence*, Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

période du khalifat arabe. Les plus récentes recherches de MM. Jacqmart et Merryol n'ont pu remonter au delà du XIe siècle, et encore ne s'appuient-elles là que sur quelques rares documents incertains. Le dernier ouvrage traitant des origines de la faïence persane : *the Thirteenth century lustreted vases in the collection of Mr F. Du Cane Godman, F. R. S.*, publié par M. Henry Wallis, n'a pu franchir cette barrière ; et l'auteur, malgré son tact de céramiste consommé, a dû se borner à juger de la période préhistorique uniquement par induction. De même que pour l'architecture, c'est aux mentions éparses dans les livres des voyageurs et des historiens que l'on est réduit à demander quelques indications précises. Le géographe Yakout, qui vécut de 1178 à 1229, nous apprend que de son temps la poterie glacée était désignée dans tout l'Orient musulman sous le nom de *kischani,* appellation dérivée du nom de Kaschan, ville persane célèbre dans tout le Moyen Age. « On fabrique à Kaschan, dit-il, de belles faïences, appelées communément *kischani.* » Le nom est resté, et, aujourd'hui encore, toute pièce de terre émaillée porte le nom de *kischani* en langue persane ou arabe. Par contre, M. Henry Wallis suppose, pour une foule de raisons qu'il serait trop long de rapporter, mais qui semblent fort probantes, que les Égyptiens et les Babyloniens avaient été les premiers initiateurs des Persans dans cet art, et qu'à dater de l'invasion mongole, modèles et procédés furent empruntés aux Chinois.

En tous les cas, la Perse ignorait encore, au XIe siècle, la faïence à reflets métalliques, Nassiri-Khosraou est étonné d'en voir en Égypte. « A Masr (au

Caire), dit-il, on fabrique de la faïence de toute espèce. On en fait des bols, des tasses, des assiettes et autres ustensiles. On les décore avec des couleurs qui sont analogues à celles de l'étoffe appelée *bougalemoun* . les nuances changent selon la position donnée au vase. » Des recherches faites dans les décombres du vieux Caire, il ressort, en effet, que ce type de poterie était alors connu depuis longtemps.

Que, devenus habiles en l'art de vernir la terre, les Persans aient surpassé leurs maîtres, il n'y a à cela rien d'impossible. Nombre de pièces éparses en Syrie et en Égypte attestent cette prépondérance du céramiste persan. On importait dans tout l'Islam des faïences de Kaschan, et l'on appelait de partout ses praticiens comme seuls aptes à enseigner la vraie méthode. Au Caire, j'ai pu constater dans la riche collection de M. le Dr Fouquet que les ateliers de Fostât copiaient et recopiaient des modèles persans. Telle pièce signée *El-Aghami* — le Persan — en est la réplique en terre égyptienne. Et ces ateliers formaient, comme au Moyen Age occidental, des maîtrises, où tel secret s'est sans doute transmis de génération en génération. Certaines pièces de la collection Fouquet sont signées Khayby, d'autres Khayby-Ibn-Khayby (Khayby, fils de Khayby); d'autres encore de noms suivis de cette mention : « Élève de Khayby. » Chaque fabrique était donc une école où l'enseignement du maître devenait le patrimoine des élèves qui s'instituaient ses continuateurs.

Au XIIIe siècle, les documents nous fournissent enfin des données certaines. La réunion de l'Inde, de la Chine

et de la Perse, opérée par les conquérants mongols, introduit dans la céramique des thèmes et des procédés nouveaux. Djenghis-Khan transporte des tribus persanes en Chine; Houlakou établit en Perse des colonies d'ou-



LE PHÉNIX, PLAQUE DE REVÊTEMENT A REFLETS MÉTALLIQUES. (Musée des arts décoratifs.)

vriers chinois. A défaut de renseignements historiques, les faïences d'alors eussent suffi à nous prouver cette intrusion en Perse d'une influence étrangère. Les carreaux de revêtement se substituent aux briques tartares émaillées sur la tranche; l'arabesque fait place aux sujets familiers aux artistes chinois. C'est le dragon de Fo, le

phénix Fong-Hoang, le pêcher de longévité de Bouddah, le nœud de feuilles dentelées du nénuphar, l'oiseau sur la branche de pêcher et les rinceaux des vases scarti-



LE PHÉNIX DANS LE PÊCHER, PLAQUE DE REVÊTEMENT STANNIFÈRE. (Musée de Sèvres.)

ques. A la Renaissance, Chah-Abbas attire à sa cour des Européens, des Indiens et des Chinois, et ce sont encore ces derniers qui gardent la direction du mouvement céramique, eux dont on retrouve la main non seu-

lement dans les lambris, mais dans la poterie artistique ou même usuelle. Vases, plats, ustensiles de tout genre affectent alors une tournure franchement chinoise, et n'était l'inscription de sa dédicace, tel panneau serait classé comme fait de carreaux chinois. Voilà les faits tels qu'ils ressortent des documents, en dépit des arguties de ceux qui ont affirmé qu'au Moyen Age la faïence persane s'était répandue en Orient et en Chine. Jamais la terre vernissée ne fut en usage dans la Grèce antique : ce seul fait eût dû suffire à les contenter.



PLAQUE DE REVÊTEMENT.
(Musée des arts décoratifs.)

Les briques glacées provenant du tombeau de Timour ou de la mosquée de Tébriz ont à peu près la même composition que celles de la Perse antique. L'émail est stannifère, la pâte une terre sableuse renfermant une quantité considérable de frittes alcalines ; de même aussi les lignes du dessin sont accentuées en relief. Il s'ensuit un

cloisonné qui retient le flux vitreux de manière qu'il ne puisse se mélanger à celui de la cloison voisine ou se fondre avec lui pendant la cuisson.

Avec la succession du carreau de revêtement à la brique, la composition de la pâte change. L'artiste se met à la recherche d'un moyen qui lui permette de rehausser l'éclat des glaçures et de faire vibrer les couleurs employées par lui. De longs tâtonnements lui apprirent enfin que la terre seule n'est pas une matière assez *noble*, ainsi que l'on dit aujourd'hui en céramique, et qu'entre cette terre et l'émail, il lui fallait interposer un enduit de silicate alcalin.



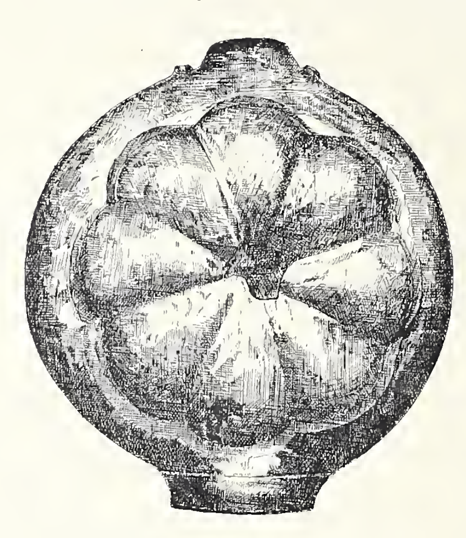
VASE DE FAÏENCE SILICEUSE.

(Musée des arts décoratifs.)

Là est tout le secret de la vibration des faïences persanes. Grâce à cet enduit, les colorations deviennent chaudes et lumineuses, et leur transparence acquiert une incomparable pureté. De nos jours, c'est encore ce procédé qui est employé dans la fabrication des poteries siliceuses, et l'enduit ainsi appliqué est même désigné sous le nom d'*engobe* persan.

Il convient donc de classer les faïences de la Perse en trois catégories distinctes : les faïences stannifères,

les faïences à reflets métalliques et les faïences siliceuses. Les deux premières furent presque contemporaines et se retrouvent communément au XIIIe siècle. La dernière apparaît avec les Mongols; elle triomphe sous le règne de Chah-Abbas.

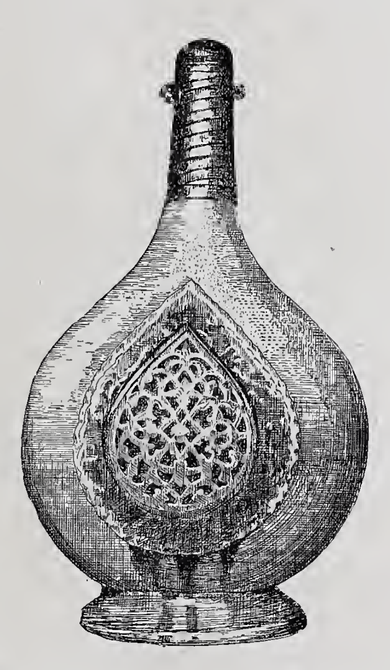


VASE DE FAÏENCE SILICEUSE.

(Musée des arts décoratifs.)

Les faïences stannifères de la période islamique ont les mêmes qualités que celles des Achéménides. Si l'émail ne vibre point, il possède du moins une tonalité parfaitement égale et une grande vigueur. Tel est le cas au tombeau de Timour et à la mosquée de Tébriz. Le décor emprunté au style arabe, en partie géométral, a pour bordure une frette renfermant dans ses replis un octogone étoilé, au centre duquel se détache un godron. L'octogone est à fond bleu turquoise, l'esquisse du polygone et le godron se profilent en bleu intense, les filets de la frette en blanc, noir et brun. Par la nervure du cloisonnage, cette faïence acquiert un relief extraordinaire. Ce n'était cependant là qu'une manière ancienne arrivée à sa décadence, car

déjà on retrouve, contemporaines de la tombe du grand conquérant tartare, des plaques à reflets métalliques où la main-d'œuvre dénote un haut degré de perfection. Ce sont, en général, des octogones étoilés de 15 centimètres de diamètre. Entre eux s'imbriquent des pièces de remplissage en forme de croix. Les motifs ornementaux se composent de rinceaux menus, d'arabesques grêles et d'inscriptions en caractères *neskhys*. Nombre de ces plaques sont datées. Elles appartiennent en majorité à la seconde moitié du XIIIe siècle. L'indication est précieuse, car c'est précisément à cette date que se placent les plus vieilles poteries à reflets de métal.

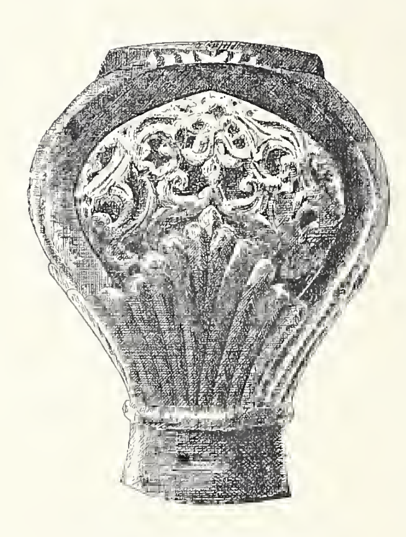


VASE DE FAÏENCE SILICEUSE.

(Musée des arts décoratifs.)

L'émail sert alors à détacher le sujet sur le fond. Le blanc est d'abord généralement préféré, un ton bleu ou vert sert à rehausser l'ornementation métallique. Bientôt pourtant ce fond devient bleu lapis ou brun et le dessin est tout entier à reflets. Que ce soit la gamme des ors, des roses cui-

vrés, des gris argentés sur bleu saphir ou vert émeraude, les émaux ont toujours une profondeur extraordinaire. Rien n'égale les rouges du XIIIe siècle ni ses bleus lumineux. Néanmoins, la facture persane, à travers cette métamorphose, reste fidèle à son origine, elle s'assimile cette technique et traite ces sujets si étrangers à sa manière selon les préceptes de la philosophie de son art. Arabesques, forme humaine, imitée de la nature ou alliée à des végétations fantastiques, fleurs, feuillages ou fruits, la ligne reste nette, ferme, avec une tendance marquée vers la gracilité. Les faïences à fond bleu sont le plus souvent palissées de rinceaux déliés où la fleur n'est qu'une silhouette sans nervures, souvent symbolique, s'enroulant à des arcs cissoïdes trilobés. Le modelé des figures humaines rappelle plutôt l'Inde que la Chine et, par un contraste singulier, les méplats s'y accusent amples et mous, alors que les plantes ramenées à leur squelette se détachent toutes en profil. A la Renaissance tout cela se développe et s'exagère. La couleur devient plus claire, l'épiderme



VASE DE FAÏENCE SILICEUSE.

(Musée des arts décoratifs.)

de la glaçure parvient à un degré de transparence qui lui était resté inconnu jusque-là. Le bleu sombre se fait rare. Les nuances douces prévalent : le bleu azur, le vert cendré, le jaune aurore. Le répertoire arabescal reste le même, mais plus compliqué, plus tourmenté, plus enclin au maniérisme. On y démêle comme une imitation du style occidental. Et, de fait, Chah-Abbas, il ne faut pas l'oublier, attira nombre d'Européens à Isphan et leur confia la construction de ses palais. La beauté des faïences de sa mosquée est unique. Le cadre du portail à fond bleu, avec rinceaux verts et fleurs roses, jaunes, blanches, gris argenté et lilas, a une puissance chromatique merveilleuse; sa demi-coupole jaune d'or, avec médaillons verts et grands losanges bleus remplis d'arabesques, un rayonnement de nimbe; le dôme gris vert, semé de rosaces blanches remplies de fleurs rouges, une pâleur douce, qui n'en fait que mieux valoir la vigueur des premiers plans.

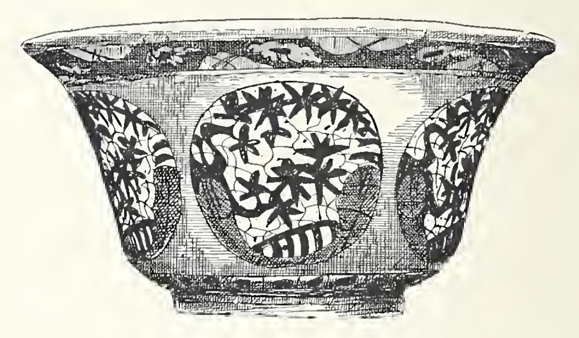


BOUTEILLE DE FAÏENCE SILICEUSE.

(Musée des arts décoratifs.)

Les poteries persanes étant rarement datées, il

s'ensuit qu'il est fort difficile de préciser exactement l'école à laquelle elles appartiennent. Tout au plus est-il permis de se guider sur cet indice : les plus anciennes sont à reflets métalliques et, par conséquent, postérieures au XIe siècle, puisque Nassiri-Khosraou ignorait ce genre de fabrication. La forme de la plupart de ces vieux vases procède de celle des poteries byzan-



BOL DE FAÏENCE STANNIFÈRE.
(Musée des arts décoratifs.)

tines. Beaucoup ont une ornementation or sur fond blanc. Ce sont, en général, des figures humaines ou animales ornemanées, avec bandes de rinceaux de style arabe. D'autres sont à fond bleu, recouvert de fleurons.

Un peu plus tard, le galbe du vase s'altère et rappelle sensiblement celui des potiches chinoises ; mais si le modèle est mongol, par contre le dessin devient persan. Ce sont des feuillages tantôt imités directement de la nature, tantôt transcrits en compositions arabescales et des franges de menus enroulements. A la Renaissance, la faïence siliceuse remplace presque com-

plètement la faïence à reflets métalliques. Elle se prête à tous les besoins usuels. Vases, bouteilles, assiettes, soucoupes, plats, tasses, dénotent un tour de main, une sûreté de goût qu'on ne s'attendrait pas à rencontrer dans des pièces qui, forcément, ont été pétries par des praticiens de second ordre. Nombreuses sont celles conservées dans la collection du Musée des arts décoratifs de Paris. Malheureusement, les vases sont en partie brisés, ce qui ne permet guère d'apprécier la sveltesse de la forme. C'est là cependant la principale beauté des vases persans. Ils sont élancés et pourvus





ASSIETTES DE FAÏENCE STANNIFÈRE.

(Musée des arts décoratifs.)

de goulots longs et minces. L'un, à fond safran, consiste en une large ampoule portant sur la panse un bouquet de fleurs bleu turquoise; une autre ampoule a une rose à huit mailles glacées de vert; une troisième glacée de blanc ivoire, un médaillon ovale violet où se découpe un ajourement de dentelle. Un vase aplati, émaillé de brun vineux, est palmé de branches fleuries; et sur une bouteille au long col s'enroulent des figures de femmes et des feuillages appartenant au répertoire chinois.



VASE DE FAÏENCE A REFLETS MÉTALLIQUES.
(Musée des arts décoratifs.)

Le décor des plats, des bols et des assiettes est généralement bleu sur fond blanc. Son style est celui qu'à la même époque on retrouve en Chine. Sur un bol de Mehched alternent des médaillons remplis de fleurs que l'on dirait enlevées à quelque miniature de peintre chinois. Sur une assiette de même provenance s'estompe un paysage que l'on jurerait sorti de la même école. Certaines pièces sont ornées en bleu, vert et jaune; tel est le cas d'une soucoupe de Boukhara où un oiseau huppé se détache entouré de fleurs. Quant aux

pièces à reflets métalliques, classées comme appartenant à la Renaissance, elles sont invariablement à fond blanc. Tout le dessin est alors à reflets dorés.

Pourtant, quelque grande que soit la part de l'étranger dans la céramique persane, il ne s'ensuit pas cependant que les Persans n'aient été que des imitateurs. Non, la Perse a bien été sous les Djenghiskhanides, les Timourides et les Séfis, la patrie de la céramique. Elle y a repris la place que, sous les Achéménides, elle avait occupée autrefois. Émigrée en Tartarie et en Chine à l'époque de la conquête grecque, elle rentre avec l'invasion de Houlakou dans sa patrie. A vivre en exil, elle s'était affinée, et les Persans, en l'employant de nouveau au revêtement de leurs édifices, se révélèrent des coloristes puissants et harmonieux.

II. — *La Verrerie.*

Si jusqu'ici il n'a pas été retrouvé une seule pièce de céramique que l'on puisse attribuer aux Sassanides, par contre la coupe de Khosroës Ier nous prouve qu'au commencement du VIIe siècle les verreries perses étaient florissantes et que, sans transition, les artistes d'alors purent mettre leur talent au service de l'Islam. Toutes les formules de la fabrication du verre sont déjà connues, et la sûreté de la facture annonce un praticien rompu au métier. La coupe de Khosroës a, au centre, un médaillon de cristal de roche taillé. Les trois rangées de rosaces qui entourent celui-ci sont en verre moulé, si transparent, qu'à l'abbaye de Saint-Denis où

la pièce fut conservée jusqu'en 1797, leur couleur verte, violette et rouge les fit prendre pour des émeraudes, des hyacinthes et des rubis.

Cette recherche des belles colorations fut, du reste,



LAMPE DE MOSQUÉE. (Collection Spitzer.)

la préoccupation constante de la verrerie sassanide. Au témoignage des Grecs, des morceaux de verre de cou-

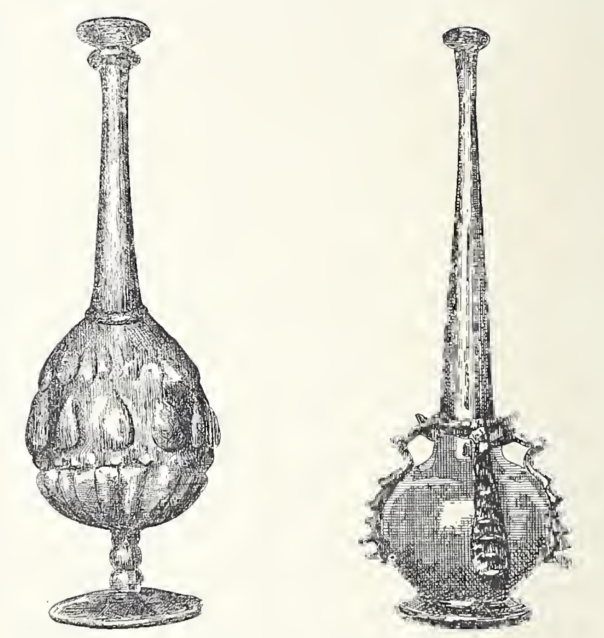
leur, sertis dans les tapisseries de Ctésiphon, y figuraient les corolles des fleurs ou les joyaux dont les personnages mis en scène étaient parés. Sans doute, il en fut de même sous les dynasties khalifales. Malheureusement, rien des œuvres de cette époque ne nous est resté.


BOUTEILLE DE VERRE BLEU.
(Musée des arts décoratifs).

Il semble, toutefois, que les produits des ateliers arabes d'Égypte et de Syrie surpassèrent toujours ceux des verreries persanes. L'Égypte avait de temps immémorial connu l'art de souffler le verre et l'avait même poussé fort loin. Au XIe siècle, la suprématie lui en appartenait encore, bien que les villes méditerranéennes du khalifat eussent acquis une célébrité incontestée. Nassiri-Khosraou dit au cours de sa description d'Haleb (Alep) : « Les verreries d'Haleb sont transportées dans tous les pays pour être offertes en présent. Nulle part, dans le monde entier, on ne fait de plus beau verre. » Et cette appréciation de l'auteur persan se trouve être confirmée par le témoignage de deux auteurs arabes, Ibn-Abou-Thay-Yahyah-el-Habby et Abou-Hafz-Omar. Puis, Nassiri arrive en Égypte et parle avec admiration du beau verre de Masr « couleur d'émeraude ». Deux siècles plus tard, — 1er janvier 1277, — les verreries de Tripoli sont l'objet d'un article spécial du traité conclu entre Bohémond VI, prince d'Antioche, comte de Tripoli, et J. Contarini, doge de Venise. « Et si Venicien, est-il stipulé trait verre brizé de la ville, il est tenuz de payer le dhime. » Enfin, El-Mou-

quadrassy parle des verres de Sour (Tyr) taillés à la meule, mais jamais aucune mention n'est faite des verres persans.

Aujourd'hui, les plus anciens auxquels on puisse

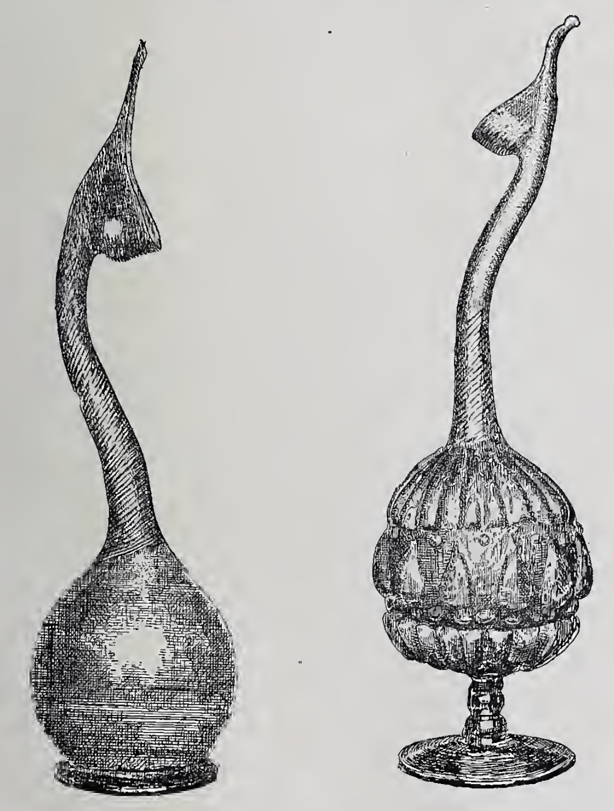


BOUTEILLE DE VERRE BLANC. BOUTEILLE DE VERRE BLEU.
(Musée des arts décoratifs.)

attribuer une origine indiscutable sont les lampes de verre émaillé qui, sous le nom de *kandyl kalaoûni*, furent connues en Égypte vers la fin du XIIIe siècle. Kalaoûn, dont le nom mongol trahit l'origine [1], fit-il venir de

1. Kalaoûn est le nom du canard en mongol, et le sultan avait pris un canard pour armes parlantes.

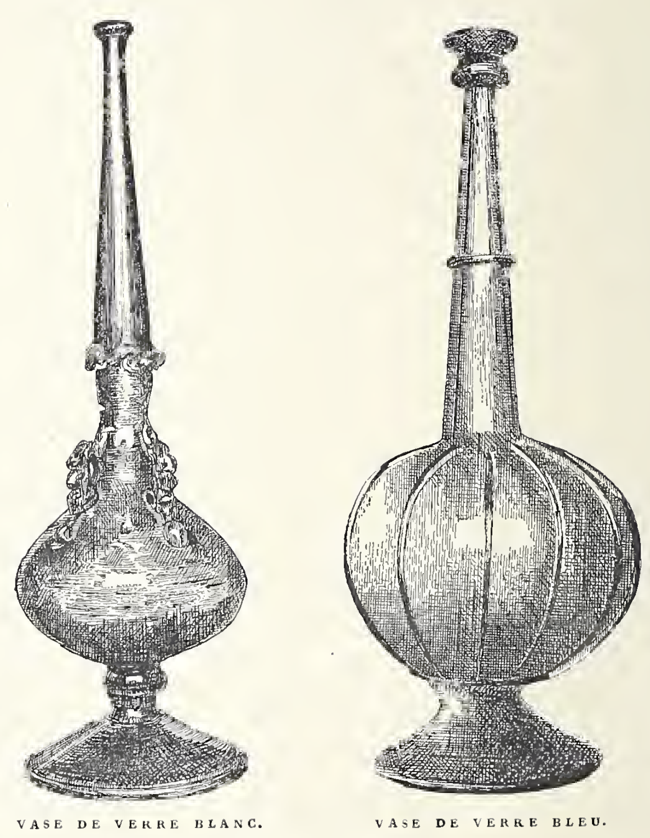
Perse les modèles de ces merveilleuses lampes aux arabesques multicolores? La chose est possible, mais rien



BOUTEILLE DE VERRE BLEU. BOUTEILLE DE VERRE BLANC.
(Musée des arts décoratifs.)

ne nous autorise à l'affirmer. En tout cas, les fabriques qui les ont produites étaient égyptiennes; celles de Mansourah et de Damiette étaient réputées entre toutes.

Que les ouvriers qui soufflaient là le verre et l'émaillaient aient compté des Persans dans leurs rangs, il



VASE DE VERRE BLANC. VASE DE VERRE BLEU.

(Musée des arts décoratifs.)

n'y a rien à cela d'invraisemblable. L'histoire de l'art musulman fourmille de pareils exemples; et ce fut une habitude héréditaire chez les grands souverains

orientaux de transporter les artisans les plus réputés d'un bout à l'autre de leur empire après une conquête, ou de les y attirer par des largesses en temps de paix. Ce serait donc peine perdue que de rechercher à qui

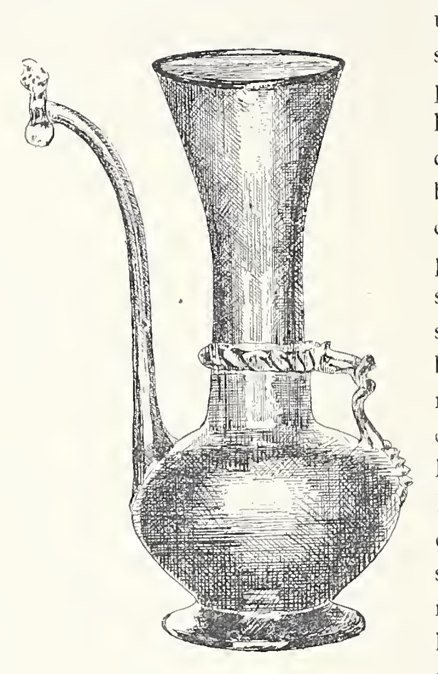


VASE DE VERRE BLEU. (Musee des arts décoratifs.)

revient le mérite d'avoir les premiers, des Persans ou des Arabes, imaginé de fixer à grand feu l'émail sur les lampes de mosquée; à l'instant où l'usage s'en répand, les uns et les autres les fabriquent, et celles qui sortent des mains de ceux-ci ne diffèrent point de celles qui sortent des mains de ceux-là.

Pourtant, l'ampleur des rinceaux des lampes

d'Égypte tend à témoigner d'une fabrication indigène. Certaines autres, qui, à n'en pas douter, d'après la signature qu'elles portent, sont d'origine persane, ont un décor plus clairsemé, plus continu, plus enchevêtré. La lampe égyptienne se divise en trois zones bien tranchées : le col, la panse et le piédouche. Ici, ce sont des bandes d'inscriptions coupées de blasons ; là, des fleurons ; plus loin, quelques rares ornements laissant valoir le nu. Rien de semblable dans la lampe persane. Un réseau d'arabesques enveloppe le col, la panse et le pied. En outre, les fonds d'or recouvert sont assez rares. L'émail est posé directement sur le verre et est plus opaque que l'émail arabe. Il a moins d'intensité et de vibration. Seuls, les bleus turquoise sont quelquefois préférables aux bleus lapis des lampes de Kalaoûn. Mais le trait rouge ou or qui sert d'esquisse au dessin de celles-ci leur manque, ou, s'il apparaît, n'a ni souplesse



BUIRE DE VERRE BLANC.

(Musée des arts décoratifs.)

ni ampleur. Le grand défaut de cette ornementation est d'être confuse et incertaine ; on n'en distingue point tout de suite les grandes lignes et les masses ; les feuillages sont trop contournés et trop dentelés. L'on sait le rôle de ces lampes dans les mosquées. Les Arabes, qui plus que les Persans ont fait concourir l'épigraphie à leurs œuvres, ont tracé sur elles le verset de Koran : « Allah est la lumière des cieux et de la terre. Cette lumière est semblable à une flamme placée dans un cristal pareil à une étoile brillante. » Au xive siècle, les sanctuaires en furent constellés ; elles s'y balançaient, pendues à de minces cordelettes de soie : toutes étaient votives. Le plus souvent, elles portent le nom du donataire et la signature du verrier.



BUIRE DE VERRE BLEU.

(Musée des arts décoratifs.)

Ce qui semble indiquer que ce type de verrerie n'était point persan et que, dès le xvie siècle, la fabrication en était abandonnée à des mains étrangères. Des

Vénitiens s'installaient à Chiraz et à Isphan, remplaçant les ouvriers du pays, puis bientôt même le secret de l'émail se perdait. « Le verre vénitien était de composition mauvaise, à cause des matières employées. Il avait une teinte grisâtre, il était rempli de bouillon et ne pouvait servir qu'aux usages communs. Les Persans continuèrent à faire venir de Venise les verres pour miroir et châssis et même leurs bouteilles pour prendre le tabac[1]. »



BUIRE DE VERRE BLANC.

(Musée des arts décoratifs.)

Est-ce aux Vénitiens qu'il convient d'attribuer les verreries unies des XVIe et XVIIe siècles? Le moule est absolument persan et reproduit trait pour trait ces vases à la panse large, au col effilé et contourné, souvent épanoui à son extrémité, que nous montre l'imagerie du XIIIe siècle. Comparez les verreries conservées au Musée des arts décoratifs de Paris aux bouteilles et même aux tiges fleuries peintes dans le premier recueil de poésies venu. Vous retrouverez les mêmes silhouettes; l'ouvrier a pu être Euro-

1. Gerspach, *l'Art de la verrerie;* Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

péen : n'importe. En tout cas, les procédés employés par lui varient à l'infini et décèlent un enseignement d'école. Tous entrent en jeu : la coloration du verre, le moulage, la taille à la meule et l'incrustation par application à chaud.



BUIRE DE VERRE BLANC.

(Musée des arts décoratifs.)

La nuance la plus commune est le bleu, blanc bleuté ou bleu lapis profond; mais la plupart des verreries fines ont un ton blanc verdâtre, laiteux et opalin, obtenu par un mélange à petite dose de divers principes colorants. Aujourd'hui, cette teinte est d'autant plus harmonieuse, que la décomposition de la pâte lui a donné des reflets d'irisation. Ce sont des vases au col souple, fuselé; la panse est ample, sphérique ou ovoïde. Le verre a été soufflé et le plus souvent rubané par une rapide rotation imprimée à la pâte incandescente.

Tantôt le vase est lisse et monté sur un piédouche, tantôt côtelé ou bosselé de godrons. Le col de celui-ci se termine en campanule entr'ouverte; celui-là a été taillé à la meule, pourvu d'anses rapportées et flanqué de becs latéraux assez compliqués, soudés à chaud. Cette dernière manière est de toutes la plus usitée. Des bou-

teilles ont, les unes, un fil de verre s'enroulant en spirale à la base du goulot; les autres, des anneaux ondulés ou des filets se distribuant sur la panse et la nervant régulièrement. Pour les buires, cette règle de décoration est constante. Becs et anses sont toujours rapportés. Enfin, quelques vases de prix sont taillés à la meule; les fonds sont usés, laissant valoir le relief. Mais ce dernier moyen n'est que rarement employé; les reliefs que nous possédons sont le plus souvent simplement moulés.

« Les Persans avaient une grande habileté pour restaurer les objets en verre cassé, à la condition que les fragments ne fussent pas plus petits que l'ongle. Ils les assujettissaient l'un à l'autre avec des fils d'archal et passaient sur la fente un mélange de blanc de plomb ou de chaux calcinée et de blanc d'œuf. Cette coutume donne lieu à un précepte religieux : — Le verre rompu se remet dans son entier. Combien plus l'homme peut-il être rétabli dans le sien, après que la mort l'a mis en pièces! — Lorsqu'un usage passe en proverbe, c'est qu'il est très ancien et très populaire. Il est probable que celui de raccommoder le verre cassé remontait à l'époque où la verrerie persane produisait des œuvres d'art[1]. »

Tel est bien, en effet, le caractère des verreries persanes. Elles sont avant tout artistiques, tant par la forme que par l'ornementation. Les verres les plus simples ont un galbe merveilleux, et, quand le verrier y applique quelques fils seulement de pâte liquide,

1. Gerspach, *l'Art de la verrerie;* Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

c'est pour y profiler quelque frange gracieuse, quelques ganses discrètes et sobres, que l'art vénitien ne surpassa point.

III. — *La Tapisserie.*

La tapisserie de la Perse musulmane fut, par contre, une continuation directe de la tapisserie de la Perse antique. Elle se transforma avec le temps, suivant en cela la marche naturelle de toutes choses; aucune solution de continuité n'interrompit ce mouvement.

A Ctésiphon, l'art du tissu avait atteint un degré de perfection tel, que la réputation des tentures sorties des ateliers de la capitale sassanide s'était répandue dans tout le vieux monde. Rome les lui disputait à prix d'or et, quand Byzance fut devenue la capitale de l'empire d'Orient, ce furent encore elles qui concoururent le plus au faste inouï de la cour des empereurs.

Des descriptions des auteurs anciens, il semble ressortir que la richesse des matières employées prima la perfection du dessin et surtout le souci de la composition. L'or et la soie occupaient la première place. Des morceaux de verre et des pierreries servaient à figurer des fleurs et des joyaux [1]. Quand l'armée d'Héraclius eut défait Khosroës II (628), elle trouva dans le palais de Dastagerd nombre de tapis brodés à l'aiguille. Plus tard (637), Ctésiphon tombait au pouvoir des armées khalifales, et le butin fait dans la capitale sas-

1. Karabacek, *Die persische Nadelmalerei Susandschird.*

sanide comprenait une prodigieuse quantité de tissus précieux. Un immense tapis de plus de soixante aunes était tramé d'argent et d'or avec application de pierres précieuses. Cette pièce superbe avait été exécutée pour Khosroës I[er]. « Elle représentait un jardin sillonné de sentiers et de cours d'eau et planté d'arbres et de fleurs printanières. La bordure, fort large, contenait des parterres dans lesquels des pierres bleues, rouges, jaunes, blanches, vertes, simulaient des fleurs. C'était de joyaux que l'on s'était servi pour figurer les cours d'eau et les sentiers, tandis que des fils d'or rendaient les tons jaunes du sol[1]. »

La conquête musulmane ne modifia en rien ces tendances. Les tentes et les « châteaux » des khalifes ont les mêmes broderies riches où domine l'or. Il suffit de citer les tapisseries de Mostanser-b-Illah pour en fournir la preuve certaine. Les unes donnaient les portraits des khalifes, les autres représentaient les pays connus des Arabes[2]. L'or servait de même à figurer le sol; les plantes rares s'y peignaient en nuances éclatantes, et à la place des fleurs et des fruits, des verreries et des gemmes s'y sertissaient.

Un doute s'élève ici, il est vrai. Les tapisseries que nous connaissons par les descriptions du grand auteur arabe, Makrîsi, ou les contes des poètes persans, sont pour la plupart fabriquées hors de la Perse, en Égypte ou dans le khalifat de Baghdad. En Égypte, Tinnis a une réputation légendaire pour le *kaçab*, sorte

1. Karabacek.

2. Al. Gayet, *l'Art arabe;* Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

d'étoffe blanche, d'une extrême finesse, et le *bougalemoun* à reflets changeants. D'autres tissus destinés aux khalifes, sortent des métiers de Béhnesseh, de Damiette et de Dabik; et, d'autre part, un auteur connu, Hassan-ibn-Ibrahim-el-Masry, parle des ateliers d'Assiout où « l'on tisse les étoffes appelées *hermeny* et *dabiky moucellès* ». Il serait superflu de classer à côté de ces produits fameux les tapisseries et les soieries de Damas, d'Alep et de Baghdad. Si nous nous reportons en Perse, nous ne voyons à mettre en parallèle avec ces centres fameux que Kaschan, réputé pour ses tapis tissus d'or, ses brocarts, ses velours et ses taffetas. Sa fondation remontait à Zobeïdah, femme de Haroun-er-Reschid. La ville fut plusieurs fois ruinée, mais la tradition de la tapisserie s'y conserva. En outre de Kaschan, Yakout cite encore Van comme célèbre pour ses tapis de haute-lisse, et El-Moukaddrassy parle de Toun comme d'une ville renfermant un grand nombre d'ateliers de tissage, où les ouvriers travaillaient la laine; mais là s'arrête la nomenclature des cités où l'art textile a fleuri jadis.

Il est à croire pourtant que, malgré cette absence de centres industriels, la tapisserie ne cessa pas une heure d'être prospère dans toute la Perse musulmane. Peut-être, chaque village avait-il quelques métiers, comme il en est encore aujourd'hui, et cet éparpillement de la production artistique enlevait-il aux grandes villes leur importance; la question reste insoluble, la première manière de la tapisserie persane n'ayant laissé aucun spécimen. Quand les documents nous parviennent, elle a déjà subi cette même modification profonde, qui s'est accomplie dans l'art occidental du IXe au

XIe siècle et qui a consisté à substituer le style arabescal à la représentation animée, la ligne abstraite au corps humain.

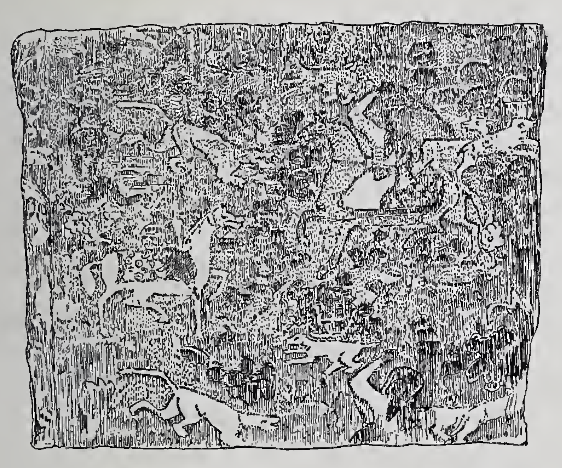
Quoique ce ne soit pas ici la place de rechercher l'origine de ce mouvement, encore est-il nécessaire d'en indiquer les causes, puisqu'elles se rattachent au principe même de l'arabesque persane. Luxueuse et éclatante avant tout, la tapisserie fut toujours l'art par excellence des peuples en fête et des siècles voluptueux. De tout temps, elle a résumé l'idéal des nations qui n'eurent pas d'âme. Il lui faut la précision de la silhouette et le brillant des coloris. Elle ne comporte point d'arrière-plan, point de lointain, point de pénombre ; tout s'y dessine, s'y découpe, s'y meut en gammes de tons heurtés. C'est une fresque d'étoffe, mais une fresque sans lumière, où la pensée se trouve remplacée par l'imitation.

En Grèce et chez tous les peuples où s'infiltra l'hellénisme, elle arriva naturellement au plus haut degré de perfection qu'il lui soit donné d'atteindre. Procession de panathénées, jeux gymniques, danses du pæan et luttes de la palestre étaient pour elle d'excellents sujets, et toute l'étrange débauche d'animalisme qui fut la civilisation grecque s'y incarnait comme à plaisir.

L'Orient spiritualiste ne pouvait se résoudre à des représentations semblables. Mystique, il lui eût fallu disposer de la lumière, afin de rendre sensible l'interprétation de ses visions ; obligé de s'en passer, il se confina d'abord dans la nature inanimée, les exubérances végétales, les envolées d'orbes immenses enlaçant sa pensée en d'inextricables détours. Il se complut

à peindre les mers, les montagnes, les fleuves, l'univers enfin, avec ce qu'il a d'inexplicable et d'infini.

Au IXe siècle, un courant de foi intense traverse le monde. Chrétiens ou Musulmans sont animés d'un même élan de piété qui les entraîne vers la contemplation. C'est l'instant où le christianisme rejette les oripeaux du répertoire de Byzance, renonce enfin aux martyrs trop bien portants et aux saintes trop gaillardes des fresques à fond d'or, pour puiser dans l'interprétation des sentiments l'expression de sa tristesse et de sa ferveur. La tapisserie soudain se renouvelle; les motifs ornementaux, sur ses panneaux, surgissent comme une évocation d'ombres fatidiques, vision d'images increéées, entrevues par le moine dans le rêve de ses méditations. A les regarder longtemps, l'esprit s'apeure. Mais



TAPISSERIE DU XVe SIÈCLE. (Musée des arts décoratifs.)

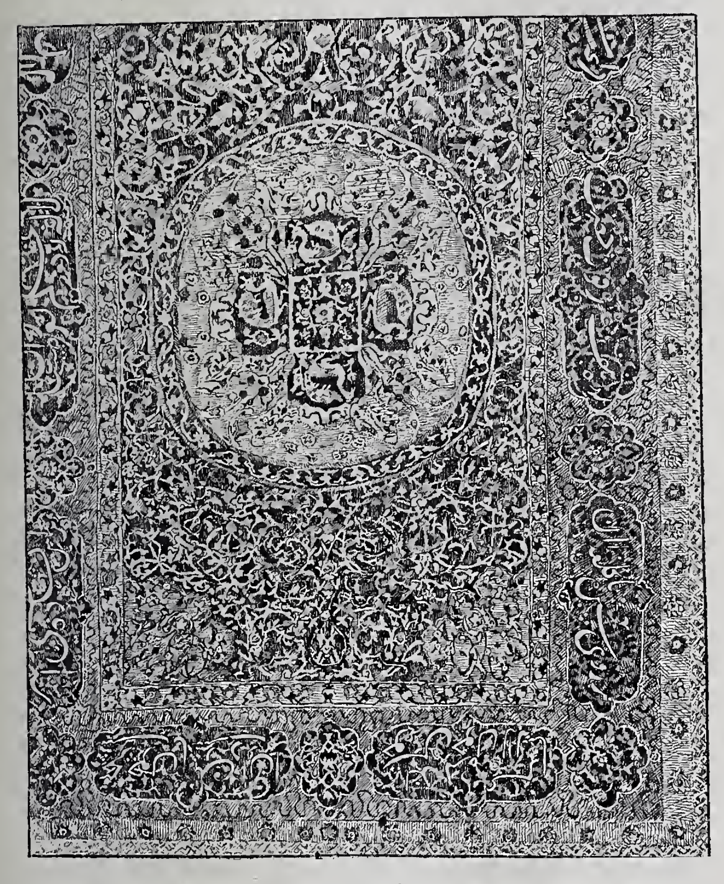
bientôt ce n'est pas assez de cette apparition fantastique, il faut encore que la philosophie des lignes retrace la complexité de l'extase dont elle est née. Alors, c'est dans le lacis des combinaisons géométriques que les figures se découpent, hiératiques, pleines d'un charme singulier, que n'ont pas encore senti ceux qui, vieillis dans le culte de la plastique, n'admirent de parti pris que les « corps florissants de belle pousse » des gladiateurs de l'antiquité grecque.

En Orient, le même courant conduisit l'Islam à une manifestation identique. Dans le khalifat, la tapisserie, qui avait adopté d'abord ces figurations de paysages et de plantes fleuries, s'appropria vite le thème des polygones et des entrelacs, de même que le céramiste et le sculpteur. Le chatoiement des soies, le scintillement des fils d'or et d'argent ne faisaient que mieux ressortir le tracé de l'assemblage. En Perse, l'affinité de la race conduisit l'artiste à des sujets tout différents.

Le Persan est moins enclin que l'Arabe à la contemplation méditative; il lui faut des horizons calmes et riants. La polygonie, si développée dans le khalifat, est absente de son architecture; l'arabesque même y renie son origine symbolique. C'est ce même style qui prévaut dans le tapis. Point de figures géométriques, mais des rinceaux souples, où passent des chasses à courre; des médaillons fleuris, des parterres verdoyants, de longues branches serpentines; des oiseaux au plumage diapré et des gerbes de roses et d'œillets.

Les tapisseries des XIIIe et XIVe siècles sont de haute lisse. Leur grain serré rappelle le reps, et le plus sou-

vent, elles sont entièrement tissues de soie et d'or. Les



GRAND TAPIS VELOUTÉ DU XVIe SIÈCLE.
(Musée des arts décoratifs.)

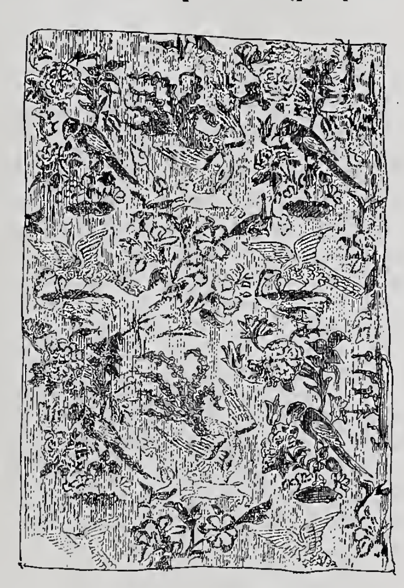
tons sont éteints; le bleu lapis, le vert émeraude, le rose cuivré et le gris jaune presque seuls employés. La

composition comprend un grand médaillon central ondulé, rempli de branches d'arabesques rayonnantes ou flamboyantes. Dans les angles, un coin semblable s'encastre. Le fond est entièrement voilé de grêles rinceaux ou de branches coupées; des oiseaux volètent au travers; des léopards et des gazelles s'y jouent; quelquefois même, des cavaliers y galopent, le faucon au poing. Au xve siècle, le tapis velouté est fort en faveur; son dessin a adopté à peu près la donnée de la tapisserie de haute lisse : le grand médaillon central avec coins et fond couvert. Les panneaux de tapisserie délaissent cette formule pour les forêts de lianes, disposées en lignes parallèles. L'orbe arabescal se change en rejets latéraux. Toute la gamme des bleus, des verts et des roses, amortis avec des rappels de rouges cuivrés et de bleus lapis sur fond tissu d'or, est tour à tour employée. Quelques tentures ont des figures humaines où l'on reconnaît le type indien ou chinois. Au xvie siècle, la répétition indéfinie d'un motif initial est particulièrement recherchée. C'est habituellement une rosace, détermi-



TAPISSERIE DE LA FIN DU XVIe SIÈCLE.
(Musée des arts décoratifs.)

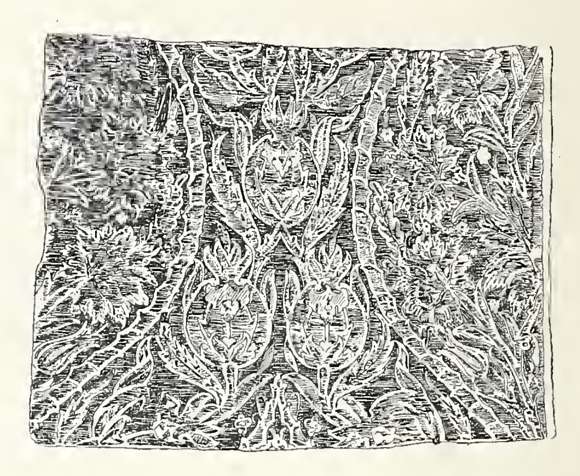
née par l'entre-croisement de deux tiges ondulées. Les fleurs et les fruits dont elles sont chargées s'étalent librement sur elles ou se contournent dans leurs replis. L'or n'entre plus guère dans ces tapisseries que pour profiler le dessin. La soie gagne toute la surface. Pendant ce temps, le tapis velouté conserve le même aspect. Une symétrie plus rigide se glisse dans l'agencement de ses arabesques. Les lianes redeviennent rythmiques. Là où la rêverie avait semé au hasard leurs branches, une végétation cultivée s'installe ; les spires d'un enroulement menu, de nouveau s'enlacent, chargées d'imaginaires fleurs. Les animaux qui circulent au travers sont de même postés selon des lois fixes; ils se répètent aux quatre coins, exactement aux mêmes places, de même taille et de même couleur.



TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE.
(Musée des arts décoratifs.)

Cette symétrie s'impose, et les tapisseries les plus parfaites sont celles où elle est le plus observée. Un grand tapis du Musée des arts décoratifs porte au milieu une rosace remplie par une sorte de croix, autour de

laquelle plane une auréole d'arabesques flamboyantes. Le fond est rempli par un double faisceau de rinceaux affrontés, et, en bordure, des inscriptions courent dans



TAPISSERIE DU XVIIe SIÈCLE. (Musée des arts décoratifs.)

une suite de cartouches ondulés. La nuance du fond est le bleu lapis; le médaillon oscille du jaune pâle au rouge aurore, avec quelques rehauts de vert et de bleu.

IV. — *Les Bronzes, l'Orfèvrerie, l'Ivoire et les Armes.*

Bannie de l'architecture par la faïence, la sculpture persane se réfugia d'abord dans les boiseries; mais bientôt les placages métalliques s'étendirent à leur tour sur celles-ci, et, entièrement délaissée, elle passa

successivement aux mains des ciseleurs et des graveurs.

Cette préférence, accordée en tout aux revêtements, s'explique par la nature du décor persan. Moins expressif que le décor arabe, il a moins besoin des contrastes, de lumière et d'ombre. De tels jeux eussent troublé la quiétude de l'esprit. Ce qu'il lui faut, c'est une esquisse qui n'ait rien de vague, d'inachevé, rien qui l'obsède. Elle doit pouvoir s'y reposer à l'abri de tout souci.

Aussi, les quelques rares boiseries qui ont survécu aux placages précieux ne font-elles que répéter, en un relief sobre, les sujets des compositions textiles ou céramiques, ceux des premières surtout. Un médaillon ondulé est rempli de branches rayonnantes, et des coins donnent chacun le quart du motif central. L'arabesque est molle, le modelé incertain; même dans les plus grands panneaux, on ne rencontre presque jamais de refouillements; le dessin est tout en surface; des tons vifs, nettement posés, détachent seuls les principales masses, faisant ainsi du bas-relief une sorte de tapisserie de bois.

Cette compréhension de la sculpture devait conduire vite la ciselure et la damasquinerie à un degré de développement remarquable. Celle-ci prit d'abord le pas sur celle-là, sans que toutefois l'une ou l'autre cherchât à s'affranchir de la convention où s'enfermait le génie persan.

On s'accorde à considérer l'art de fixer l'or ou l'argent sur l'acier ou le bronze comme étant né en Perse. Il y aurait mauvaise grâce à s'inscrire en faux contre cette théorie, bien que les ouvriers les plus habiles aient toujours été ceux de Damas. Ce qui permet surtout de le

croire persan est qu'il sait dire à merveille les tendances que nous retrouvons dans la tapisserie et la céramique. Les motifs traités sont les mêmes, les moyens employés pareils. Sur un fond sombre s'enlève une image brillante, monochrome, mais qui, par suite de la nature des matériaux, se détache admirablement. Vers quelle époque prit naissance cet art? Les pièces datées nous répondent : au XIIIe siècle; mais la sûreté de la facture annonce une longue période de formation qui nous échappe. Les bronzes ciselés et les cuivres repoussés paraissent antérieurs; certains sont d'un travail archaïque qui rappelle Byzance et les Coptes d'Égypte. Un exemple frappant est fourni par un oiseau de bronze, conservé au Musée des arts décoratifs. Des lampes coptes du musée de Ghizeh ont une forme identique. La figure est atténuée, mêlée d'éléments composites; le corps est un ovoïde cuirassé d'embrications; le cou, une sorte de tige habillée de palmettes; la queue, une rosace découpée à jours. Le galbe des vases de cuivre repoussé est pur et ne comporte guère de lignes élancées; les rondeurs sont fortement indiquées, la surface se partage en médaillons fleuronnés, en zones de



OISEAU DE BRONZE CISELÉ.
(Musée des arts décoratifs.)

rinceaux minces et en cordons d'inscriptions. Ici, des écussons se découpent sur un enroulement ténu, fleuri de marguerites. Ailleurs, un enchaînement de rectangles et de losanges ondulés, remplis d'inscriptions et d'arabesques, s'étend sur un semis de fleurs. Le plus souvent, la tige des feuillages est si mince, qu'il y aurait peine à en suivre les replis, n'était que le champ est rugueux, le relief poli avec soin.



VASE DE BRONZE CISELÉ.
(Musée des arts décoratifs.)

Ce genre de travail est comme un rudiment de damasquinerie. La technique de celle-ci a été clairement exposée par M. Lavoix, dans une étude ayant pour titre : *les Azziministes*. Voici le principal passage :

« La damasquinerie se traitait chez les Orientaux de diverses manières. Dans le travail par incrustation, on fixait un fil d'or ou d'argent dans une rainure enlevée sur le métal par le burin et un peu plus large au fond qu'à l'entrée. Tantôt c'était une mince feuille d'or appliquée sur fond d'acier ou de laiton et prise entre deux lignes parallèles, dont les rebords, légèrement rabattus, lui faisaient une sorte d'encadrement ; ce placage se trouve dans une grande partie des ouvrages

venus de Damas. Tantôt l'ouvrier, armé d'une lime en forme de molette d'éperon, conduisait rapidement son outil sur l'objet qu'il avait à ornementer, et le fil d'argent s'appliquait au marteau sur toutes les parties du métal ainsi préparées pour le gripper et le retenir. Les ouvriers du Caire emploient encore aujourd'hui ce procédé de travail, qui s'exécute avec une habileté merveilleuse. Cette façon de damasquiner appartient particulièrement aux artistes de la Perse, d'El-Agham, pour nous servir du mot arabe qui désigne ce pays. Les Italiens, en imitant ce procédé, avaient appliqué cette expression, *al aghamina,* à ceux de leurs artistes qui rappelaient la manière des ouvriers persans, des *aghami,* de même qu'ils nommaient *lavori alla damaschina* les ouvrages taillés suivant la fabrication usitée à Damas. »

A ce titre, tous les bronzes ou aciers damasquinés peuvent être considérés comme procédant de la facture persane. Le répertoire de l'artiste varie peu : ce sont d'éternels rinceaux fins, graciles ; des scènes de chasse, animaux forcés à courre ou oiseaux rabattus au faucon ; de petites figures humaines trapues, drapées dans de longs vêtements qui en dissimulent les formes et les annihilent, pareilles à celles de certains ivoires chinois. Le grand centre de production est Mossoul. C'est tantôt une vasque de cuivre tendue de guirlandes avec lignes d'inscription sur fond d'arabesques et défilé de personnages, tantôt un buire à la panse large et haute, au goulot cerclé de lourds anneaux. Même liséré de folioles se posant sur lui en couronne, même zone touffue d'imperceptibles fibrilles, même semis d'écussons dentelés se répétant sur son pourtour. Le champ laissé

libre au milieu de cette végétation folle est occupé par un chasseur, le faucon au poing. Autour de lui règne un réseau de méandres rappelant singulièrement l'entrelacs que l'on rencontre sur les bronzes consacrés de Chine. Puis, c'est une frise de figurines figées dans leur chape d'argent et des orbes de feuillage et d'inscriptions. Ailleurs, des flambeaux travaillés à jour ont ces mêmes figurines sur fond d'arabesques, les mêmes inscriptions sveltes enlacées des mêmes festons fleuris. Ce qui donne une physionomie à tout cela, c'est de n'être qu'une manifestation heureuse d'une formule qui s'applique à tous les arts industriels, quels que soient les matériaux mis en œuvre. C'est même



BUIRE DE CUIVRE DAMASQUINÉ.

(Musée des arts décoratifs.)

à cette loi que l'on distingue le mieux les cuivres vraiment persans.

Ce qu'était l'orfèvrerie? Le métal était trop précieux pour que des pièces anciennes nous soient parvenues. Elle ne différait guère, sans doute, de ce que nous connaissons par les bronzes et les cuivres repoussés. Les plaques d'or ou d'argent servaient, de même que les plaques de cuivre, au revêtement des boiseries et même de certaines parties des édifices. Les gemmes s'y sertissaient comme en une tapisserie, les turquoises principalement. Au XIe siècle, la porte de la Kaaba de la Mekke avait une serrure d'argent dont Nassiri-Khosraou nous a laissé cette description : « Deux anneaux d'argent, envoyés de Ghaznah, sont fixés sur les battants à l'aide de clous solides également d'argent; un cadenas passe par ces anneaux et sert à fermer la porte. » Le Musée arabe du Caire renferme une serrure qui, par son style, paraît appartenir à la Perse du XVe siècle. C'est une sorte de gros verrou de bois plaqué d'argent. La feuillure, assez épaisse, a un semis de fleurettes pareil à celui qu'on retrouve sur nombre de brocarts classés comme brocarts persans.

L'ivoire a été la matière préférée du sculpteur; il en a tiré de véritables chefs-d'œuvre. De même que nos artistes du Moyen Age, il lui a demandé la délicatesse, la légèreté et l'élégance. Aucune substance ne se prêtait mieux aux fantaisies un peu mièvres de son talent original et doux. Sur un pot d'ivoire conservé au Louvre, — collection du baron Daviler, — de petites scènes sont groupées, avec un goût exquis, dans l'ovale d'un médaillon, plus fouillé que ne le sont habituellement

les sculptures persanes. Ici, ce sont des lions affrontés, des paons et des combes qu'on croirait coptes; là, des lièvres, des pintades et des lévriers; plus loin, un groupe de musiciens. L'éclosion des arabesques a une



POT D'IVOIRE SCULPTÉ.
(Musée du Louvre. — Collection du baron Daviler.)

maîtrise qui classe ce morceau hors pair. Hors pair aussi un médaillon du Musée des arts décoratifs (page 315), qu'on ne peut comparer qu'aux plus fines broderies de Venise exécutées au XVI[e] siècle. Six branches fleuries flamboient sur sa surface, déterminant six fleurons alternés. Des turquoises aux tons morts s'y posent; un double feston cercle le rebord.

Tout le talent épars dans chacune de ces manifestations de l'art persan s'est concentré sur les armes et les armures. Armes blanches, armes à feu, caparaçons rivalisent de richesse. La ciselure, la damasquinerie, l'incrustation, la marqueterie, l'orfèvrerie, la joaillerie s'y sont combinées pour leur donner un aspect plus éblouissant. Est-ce un bien? L'arme gagnerait peut-être à paraître moins précieuse. Les poignards et les yatagans ont la lame finement trempée, solidement nervée, il est vrai. Le poignard est recourbé, le yatagan droit, pareil à une épée antique. Sur l'un et l'autre, les plus fines arabesques se tordent, enveloppant dans leurs spires des inscriptions demandées au Koran. Et non seulement rinceaux et branchages fleuris remplissent ainsi jusqu'au tiers environ de la lame; mais la poignée est parfois d'argent ou d'or ciselé, le plus souvent de cristal de roche, de lapis, de sardoine ou de jade, incrustée de turquoises, d'émeraudes, de grenats et de rubis. Le fourreau est d'argent, d'or ou de velours constellé de pierreries ou recouvert d'appliques de métal précieux. Parfois, l'émail remplace l'or et les gemmes; et c'est alors, sur un fond clair, blanc ou gris pâle, tantôt l'enroulement de tiges capricieuses, tantôt des parterres de roses et d'œillets, tantôt de longs vols d'oiseaux. Mousquets et pistolets ne sont pas moins étincelants d'or et de pierreries. Le canon damasquiné est entièrement habillé de feuillages d'or ou d'argent et de lignes d'inscription. La crosse est une marqueterie d'ivoire et d'ébène étoilée de clous d'argent, de grenats et de turquoises; toutes les garnitures sont d'or ou d'argent ciselé. Sous-garde de la détente, armatures

retenant le canon à la crosse, plaque d'épaulement, partout serpentent les lianes des arabesques, partout s'inscrivent les fleurons. Au XVIIe siècle, quelques crosses sont tendues de velours brodé d'or; mais toujours des turquoises viennent s'enchâsser dans la broderie, de même qu'elles s'incrusteraient dans le métal.



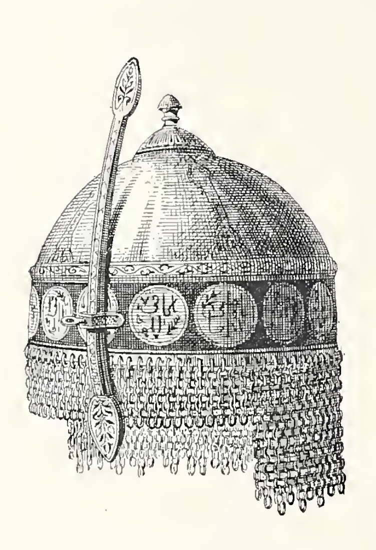
CASQUE DE BRONZE DAMASQUINÉ.
(Musée des arts décoratifs.)

D'autres fois, sur ce velours s'étend une chape précieuse ajourée, véritable dentelle massive où les rinceaux, fouillés au ciseau, remplacent ceux qu'ailleurs l'aiguille a tracés.

De même que l'arme, l'armure reçoit une parure splendide. Les casques du XIIIe siècle ont le timbre hémisphérique ou ovoïde. L'un a son bandeau partagé en deux lignes d'inscriptions. La calotte est voilée d'une grande rosace centrée au cimier, véritable guipure d'or,

posée sur un dôme de bronze. Un filet de mailles s'accrochait aux rebords et, sur le devant, une tige mobile s'abaissait à volonté, destinée à protéger le visage pendant le combat.

Au XVe siècle, la richesse de l'armure se fait plus discrète. L'acier est simplement forgé et ciselé. Tel casque au timbre hémisphérique, au bandeau lisse, n'a qu'une calotte cerclée d'une zone arabescale. Un fer de pique compose le cimier. Sur le devant, deux appliques flanquent la tige de visière, destinées à recevoir deux panaches. Pas la moindre trace de damasquinerie, mais une remarquable précision de dessin.

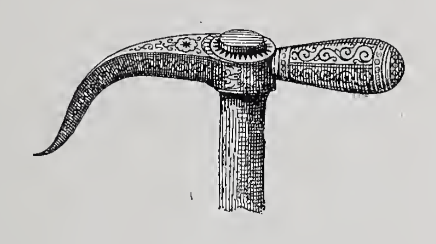


CASQUE DE TOMAN-BAÏ

Au XVIe siècle, l'or et l'argent réapparaissent. En même temps les formes se surchargent de figures chimériques. Le casque porte sur le devant du timbre un masque diabolique que le ciseleur s'est consciencieusement appliqué à rendre effrayant. Le cimier comporte une seconde tête grimaçante ; l'or n'est point trop prodigué pourtant et laisse à l'image toute son horreur. A la regarder, on se reporte de suite aux descriptions de *la Jérusalem déli-*

vrée, du Tasse, non point aux scènes de carnage, aux batailles livrées autour de la Ville Sainte, mais aux galantes rencontres des magiciennes et des preux chevaliers; à ces tableaux qui ont pour fond des illusions de clairières, de fontaines et d'ombreuses forêts.

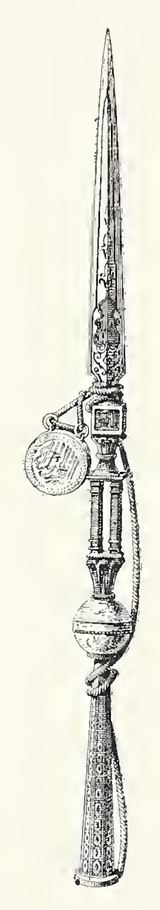
Puis, au XVIIe siècle, l'arabesque refleurit et de nouveau le décor change. Une cuirasse du Musée des arts décoratifs a un encadrement de haut relief où croissent des rameaux d'or chargés de feuilles d'argent. Les agrafes sont ciselées et pareillement damasquinées. Chacun des panneaux du corselet est bordé de cartouches renfermant des inscriptions d'or. Sur le champ rampent les ceps d'une vigne d'argent aux grappes dorées. Des oiseaux or et argent passent au travers à tire d'aile, et à l'intérieur du panneau s'étend encore une doublure de damas gris clair broché de fleurs bleues et or.



DJOKAN DE TOMAN-BAÏ.

Le meilleur spécimen de ces armes nous est donné par le casque, le poignard, le *djokan* et la lance du dernier souverain bordjite qui ait régné au Caire, Sultan Toman-baï. « Le casque est à timbre oriental, arrondi et sans visière. Sur le devant, une vis retient la languette d'acier qui s'abaissait pendant le combat sur le visage pour le préserver des coups de taille, tandis que le cou se trouvait protégé par un réseau

d'acier. Le *djokan* est un fer recourbé dont les cavaliers musulmans se servaient avec infiniment d'adresse pour briser les cottes de mailles. La lance ressemble à une arme de tournoi, — la lance gracieuse, — plus qu'à une arme de combat. Sa hampe est habillée de velours cramoisi et enroulée d'un cordonnet de soie vert et blanc. Quatre colonnettes la relient à la lame ; elles représentent la Kaabah de la Mekke. Une boule fixée au-dessous et une amulette attachée au cordonnet renfermaient chacune une relique du Prophète : la boule, un peu de terre de sa tombe, l'amulette, un morceau de son manteau. Quant au poignard, sa lame, ondulée et nervée, son manche d'agate incrusté de pierreries, ne laissent aucun doute sur son origine : il vient de Perse, ainsi que le reste. A défaut même de la forme de ces armes, les arabesques fines qui les recouvrent sont trop conçues dans le style persan pour qu'il puisse y avoir la moindre hésitation à ce sujet[1]. »



LANCE DE TOMAN-BAÏ.

Le harnachement ne le cédait en rien à l'armure. Housses de velours, caparaçons filigranés d'or, chanfreins constellés de gemmes, mors et étriers étaient

1. Al. Gayet, *l'Art arabe,* Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

à l'unisson d'un ensemble parfait qu'on ne retrouve qu'aux grandes époques de l'art.

Tel étrier du XVIe siècle est un bijou de damasquinerie, l'acier en est bruni et de légères fleurettes s'y



ÉTRIER DE CUIVRE DAMASQUINÉ.
(Musée des arts décoratifs.)

estompent en argent. Il faudrait consacrer un chapitre entier à ces pièces d'armement, tant sont nombreuses les variantes auxquelles s'abandonne le caprice du ciseleur.

V. — *Les Plâtres sculptés et les Stucs peints.*

Les plâtres sculptés et les stucs peints des mosquées persanes n'égalèrent jamais la beauté de ceux des mosquées khalifales. Ils restèrent relégués au dernier plan

du répertoire décoratif. Les premiers ne lui fournirent que quelques frises épigraphiques, où pas un refouillement ne s'évide; les seconds furent surtout en faveur au temps des khalifes, alors que le sanctuaire n'était encore qu'une réplique de ceux de Baghdad ou de Damas.

La facture des uns et des autres diffère sensiblement de la facture arabe. Les frises épigraphiques sont entièrement dépouillées de rinceaux; l'inscription n'a rien d'architectural; ses lettres sont celles de l'écriture courante, et il faut remonter jusqu'aux premiers monuments en date, aux caveaux de Reï, pour retrouver le type du koufique rectangulaire; mais, à cet instant, les khalifes sont les maîtres du pays. A l'époque persane, sous les Djenghiskhanides et les Timourides; à la Renaissance, sous les Séfis, c'est l'épigraphie cursive que partout on rencontre, avec ses caractères fortement inclinés. Nul orbe florescent ne s'enroule à eux ou ne leur sert de fond; ils s'enlèvent en haut-relief sans modelés et sans méplats. Enfin, deux ou trois listels lisèrent cette frise sans qu'un ajourement s'y découpe, sans qu'une de ces légères guipures qui sont tout le charme de l'art arabe les couvre de ses festons. Toute la distance qui sépare l'art arabe de l'art persan se manifeste là d'une façon sensible. La rêverie qui enveloppe toute pensée arabe est absente, il ne reste que la maxime proclamée par le verset transcrit.

Les stucs peints des premiers monuments diffèrent moins des stucs arabes. La mosquée de Hamadan a des rosaces dont chaque maille est un godron. Toutefois, l'entrelac n'acquiert jamais le degré de dévelop-

pement qu'il prend dans la mosquée khalifale. Les rosaces de Hamadan appartiennent à un agencement simple, et l'enchaînement de la combinaison polygonale est si peu marqué qu'il reste dissimulé. L'œil ne saisit que les grandes roses profilées sur la trame, il n'est point saisi, captivé par la mobilité du réseau, par la transformation sans fin des figures engendrées par l'entre-croisement des lignes; la superposition des images s'efface, il n'en reste qu'une, fixe, immobile, celle dessinée par les godrons. Chacun de ces grands polygones est comme indépendant, dégagé de toutes parts, affranchi des liens qui le relient cependant à un tout en un enlacement imperceptible. Dira-t-on que c'est maladresse ou inexpérience? Il serait plus rationnel de reconnaître ce sens artistique si spécial aux Persans, sens qui a si bien mis son empreinte sur toutes les productions sorties de leurs mains.

Ces stucs étaient coloriés, de même que ceux des édifices arabes; et cette disposition concourait encore à isoler les grandes roses et à dissimuler la conjugaison des lignes auxquelles elles se rattachaient. Quand la Perse eut une vie à elle et se fut affranchie de l'autorité des khalifes, la faïence remplaça les stucs, et jamais plus les combinaisons géométriques ne reparurent. Les frises de faïence prirent la place des frises de plâtre, et l'épigraphie continua à jouer exactement le même rôle, se détachant en vernis noir sur fond bleu uni.

VI. — *Les Pierres gravées, les Émaux cloisonnés et les Laques.*

Nombreuses sont les pierres gravées que nous a léguées la période timouride; la perfection du travail de quelques-unes en a fait des objets d'art.

Ces pierres sont le plus souvent de véritables intailles épigraphiques; quelquefois de petits dessins cabalistiques s'y estompent, quelquefois aussi le tombeau d'Alî y est sommairement représenté. Elles ont été des talismans, leurs devises ont constitué pour celui qui les possédait un préservatif contre la maladie, les sortilèges et les maux de toute sorte. De petites dimensions, elles étaient portées au cou ou au poignet, enfermées dans de petits sachets de cuir, ainsi que cela se pratique encore aujourd'hui, et leur vertu était en maints cas considérée comme infiniment supérieure aux remèdes les mieux entendus.

Certaines, par la rareté de la matière employée ou la perfection de la gravure, peuvent être classées comme bijoux. Le jade, l'agate, l'onyx, l'améthyste, la turquoise, le cristal de roche, la cornaline, la calcédoine, l'héliotrope, la chrysoprase et la sardoine sont traités avec une sûreté de burin qui annonce un ouvrier rompu à tous les secrets de la pratique; et pourtant, en dépit de cette habileté, il est aisé de reconnaître que les Persans furent, dans l'art de tailler les pierres dures, les élèves des praticiens chinois.

Les jades sont habituellement de teinte claire, blanc jaune ou vert pâle, et de tonalité inégale, les uns veinés de vert olivâtre, les autres jaspés de tons jaunes laiteux. Cette différence est surtout sensible sur les objets de quelque importance, manches de poignards ou flacons; sur les pierres gravées, la petitesse de la dimension rend cette différence insensible; mais que ce soit la poignée d'une arme ou le plus petit des talismans, le procédé de dégrossissage de la pierre est le même que celui usité en Chine : un forage régulier de petits trous déterminant une sorte de mise au point et un ravalement du contour. L'on dirait même que le travail des jades est resté aux mains de Chinois, tant le faire est celui que nous révèle habituellement leurs œuvres, et tant le style du dessin est celui que l'on rencontre sur certains objets du culte de Bouddha. Ces jades n'ont que de rares inscriptions, la matière prêtant peu à l'épigraphie; ce sont de petites plaquettes recouvertes de signes cabalistiques dont le sens est complètement perdu.

L'agate rouge pâle, nuée de blanc, l'onyx noir ou polychrome, l'améthyste, la turquoise, le cristal de roche, la cornaline veinée comme le jade et comme lui mouchetée de tons inégaux, l'héliotrope vert intense, pointillé de rouge, la chrysoprase vert laiteux, la sardoine rouge vif ou tirant sur le ponceau fournissent au graveur des tablettes ovales variant de $0^{m},01$ à $0^{m},03$ de diamètre et coupées sur le bord en biseau. Leur surface, admirablement polie, sert de champ à une maxime extraite d'un passage du Koran ou à une phrase mystique de quelque saint en renom,

à l'une de ces formules magiques si puissantes qu'elles avaient primé jusqu'aux préceptes de la religion du Prophète et dont la connaissance avait assuré le triomphe d'Alî alors qu'il assiégeait le château de Kaitbar.

L'origine des émaux persans, plus incertaine encore que celle de la verrerie et de la faïence, reste jusqu'ici une question insoluble. Le plus simple serait peut-être de les accepter comme byzantins.

Quand, sous les Djenghiskhanides, nous sommes pour la première fois renseignés sur les procédés de fabrication mis en œuvre, nous reconnaissons ceux en usage, non seulement par tout le monde musulman, mais encore en Chine, et, une fois de plus, la fusion des arts asiatiques, accomplie sous les Mongols, est l'énigme à laquelle nous venons nous heurter. Les Chinois, qui paraissent avoir appris des Occidentaux l'art de cloisonner les émaux et qui donnent à cette manière le nom d'émail franc, *fa-lan*, auraient-ils été les initiateurs de la Perse ou tout au moins auraient-ils reçu des Mongols la tradition byzantine pour la transmettre aux Persans, de même qu'ils ont fait de la faïence? La supposition peut paraître hasardée; en tous les cas, le cloisonnage n'est pas un art musulman. Il a pu être l'un des interprètes les plus délicats de la pensée arabe ou persane, faire de grands progrès en Perse, s'y naturaliser en quelque sorte, mais certainement il n'y est pas né.

Les Persans ont préféré les émaux cloisonnés aux émaux champlevés, et ces derniers ont même été chez eux, de tout temps, très rares. Le cloisonnage

tenait par maints côtés à la damasquinerie, et, à ce titre, se développa rapidement.

Sur une plaque de cuivre servant de fond, on dispose de minces fils d'argent ou d'or, décrivant l'esquisse du dessin et divisant sa surface en autant de compartiments qu'elle doit recevoir de couleurs différentes. Dans chacune de ces cloisons, on dépose de l'émail en poudre, amalgamé au moyen d'un peu d'essence, puis on passe la pièce au four, jusqu'à vitrification des émaux. Ceux-ci, pourvu que le travail de préparation ait été fait avec soin, acquièrent une glaçure parfaite, et s'étendent uniformément dans les cellules du cloisonnage, sans que les rubans de métal subissent la moindre déformation.

Les émaux persans anciens sont composés au moyen de pierres fines pulvérisées, la turquoise et l'améthyste principalement. Dans la suite, les oxydes métalliques fournirent un contingent de matières premières moins précieuses : l'oxyde de cobalt donna le bleu amorti de la turquoise; l'oxyde de cuivre, mêlé au sulfate d'argent, le rouge de la sardoine; l'oxyde de manganèse, le violet pensée de l'améthyste; l'oxyde de chrome, le vert; l'oxyde d'étain, le blanc, etc. La transparence de ces émaux, égale en certains cas à celle des joyaux, fut pendant un certain temps l'obstacle où trébucha l'artiste. Pour rendre l'émail opaque et obtenir des tons éteints, il apprit enfin à mêler au préalable à la pâte un peu d'émail blanc; elle absorba alors les rayons lumineux et prit l'aspect mort de la turquoise, du lapis et de la sardoine. Le bleu fut toujours prédominant; de même que dans

les vernis des faïences, il servit de fond, et le décor se composa de fleurs blanches, jaunes et rouges, sur feuillages verts, véritable décalque des compositions de céramique ou de tapisserie, avec leurs semis réguliers et leurs grêles rinceaux.

Plus encore que les émaux, les laques furent introduits en Perse par les Chinois, et si la faveur dont ils jouirent sous les Séfis fut grande, leur facture resta celle des artistes du Nippon.

Un voyageur arabe, Ibn-Batoutah, qui visita Canton vers le milieu du XIVe siècle, parle avec admiration des laques fabriqués dans cette ville ; il vante leur légèreté et leur éclat, et nous affirme qu'on en exportait de grandes quantités aux Indes et en Perse. Néanmoins, les laques sculptés furent toujours délaissés par les Persans, qui leur préférèrent de beaucoup les laques peints à fonds jaunes obtenus par une addition d'huile végétale et de fiel de porc.

La technique de ces laques est identique à celle des laques chinois, ce qui me dispense de la résumer ici, l'exposition en ayant été faite en grands détails par M. Paléologue dans *l'Art chinois*[1]. Ceux qu'elle intéresserait n'auront qu'à se reporter à cette analyse présentée avec une science approfondie des procédés et une élégance de forme qu'on ne saurait trop apprécier.

De même que les laques chinois, les laques persans sont souvent rehaussés d'incrustations ; l'application de l'or y est aussi fréquente ; quelquefois même, tout

1. Paléologue : *l'Art chinois,* Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

le laque est parsemé de paillettes d'or. La palette du coloriste est riche et les demi-teintes par lui toujours recherchées; sa légèreté de main est extraordinaire et ne le cède en rien à celle des Chinois. Il a les tendances du peintre et transporte agréablement sur les petits panneaux qu'il traite les scènes familières à celui-ci : chasses, danses de ballerines, banquets et combats singuliers. Une prédilection commune à tous ces artistes est de vouloir fixer sur les laques les brumes des paysages crépusculaires ou nocturnes, les lueurs vacillantes des pénombres et les lointains entrevus. Les laques prennent alors des tons grisailles ou légèrement ambrés. La transparence des nuages moelleux amassés dans leurs ciels sombres, le vert intense des feuillages, l'ombre répandue sur les figures sont traités avec la même adresse que dans les meilleures pages qu'ait produites l'école de peinture. Le coup de pinceau de ces maîtres inconnus est particulièrement remarquable : on ne peut guère mettre en parallèle avec lui que le coup de calame des dessinateurs de l'Égypte des Pharaons. Eux seuls sont arrivés à cette indépendance absolue qui rend la ligne d'esquisse ferme, nette, fine, hardie, ample, avec un laisser-aller, un abandon, une grâce coquette, qu'aucun autre peuple de l'Orient ancien n'a connue jamais. Quant au maniement de la couleur, il est celui que nous retrouvons dans les miniatures; il est donc inutile d'entrer dans de plus longs développements.

VII. — *L'Épigraphie, les Manuscrits et les Reliures.*

L'épigraphie persane, de même que l'épigraphie arabe, fait toujours partie intégrante de la composition décorative. Les monuments, aussi bien que la tapisserie et les armes, la mirent à contribution. Sur les uns et les autres, elle conserve une allure élégante, un peu frêle, un peu tourmentée, où les ligatures arrondies abondent, mais qui se prête à merveille aux combinaisons du style fleuri. Rien ne distingue le type d'une inscription lapidaire de celui d'une inscription damasquinée. La seconde n'est que la réduction de la première; elle en possède les moindres détails.



FRONTISPICE DU BOSTAN DE SAADI.

(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

La Perse antique avait jadis introduit l'écriture dans ses bas-reliefs et lui avait fait une large place, si large même que souvent les lignes refendent d'un bout à l'autre le tableau. Mais jamais inscription isolée de toute représentation animée n'avait été apposée sur un



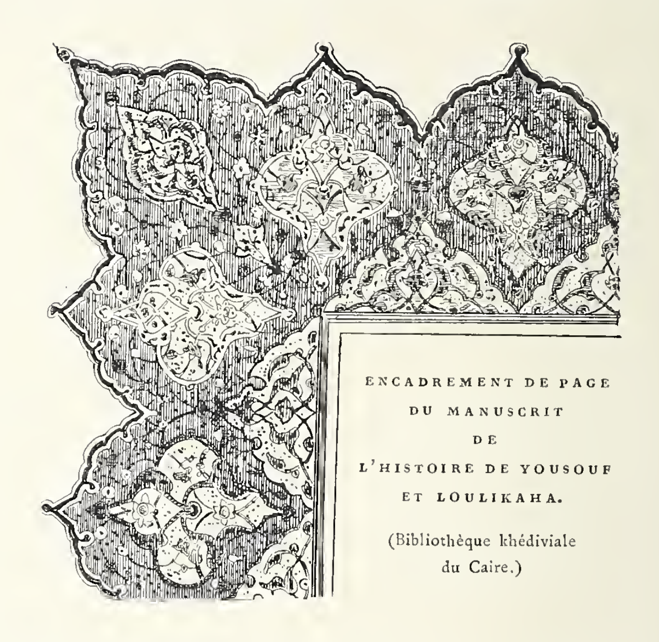
ENCADREMENT DE PAGE DU DIVAN CHAUKAT-MANZOUM.

(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

monument et ne s'était affirmée par elle seule. Comment les Persans furent-ils amenés à faire d'elle le principal élément de leur formule artistique? Ils imitèrent sans doute en cela les Arabes et s'abandonnèrent à leur propre instinct.

Les plus anciennes inscriptions persanes sont en koufique rectangulaire, que rien ne distingue du koufique arabe. Le karamatique lui succède; enfin, la réforme de Hassan-Ibn-Moklah, vizir du khalife abbasside El-Moktader, 320 (933), en substituant les

caractères *neskhys* au karamatique, donne du coup à la Perse une écriture personnelle plus élancée, plus souple, pourvue de ligatures plus longues que l'écri-



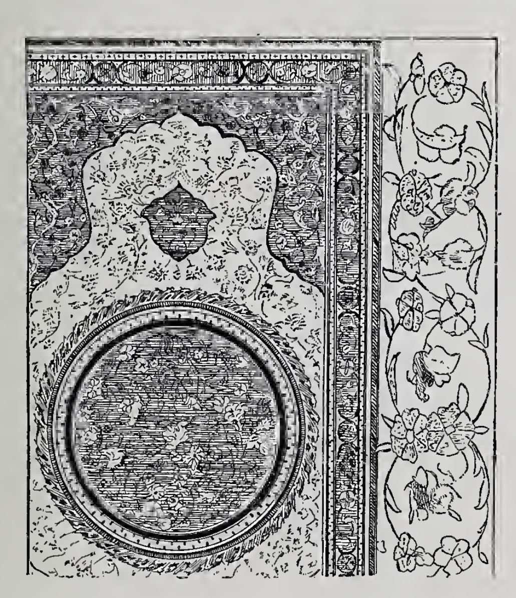
ENCADREMENT DE PAGE DU MANUSCRIT DE L'HISTOIRE DE YOUSOUF ET LOULIKAHA.

(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

ture arabe et dont les déliés contrastent vivement avec les pleins.

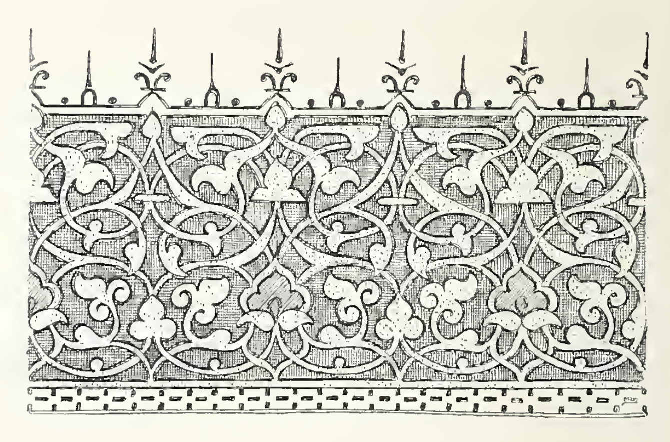
Isphan fut dès lors vantée pour ses calligraphes. Le renom de ceux-ci s'étendit dans tout l'Orient musulman, et l'on se disputa les manuscrits rédigés par eux. La richesse de ces livres, devenus aujourd'hui fort rares, étonne encore les bibliophiles; toutes les ressources de l'art du miniaturiste, de l'imagier et du relieur ont été mises à réquisition pour en rendre le

luxe plus raffiné. Quelquefois, tout le fond de la page est rempli d'arabesques d'or, de scènes de chasse, de fauves bondissant à travers des végétations composites. Tel est le cas pour quelques versets du *Bostan* (jardin) de Saadi dans le manuscrit de Sultan Ali-el-Katib (893). Un arbrisseau d'or croît au milieu; des oiseaux se posent sur ses branches et des chèvres broutent à son pied, tandis que les vers du poème coupent le tout par le travers. D'autres fois, c'est seulement l'encadrement qui est ainsi enluminé. Dans ce cas, l'esquisse d'or alterne avec les bordures à l'aquarelle, où, sur bleu pâle, vert clair ou rose aurore, rampent des branches sinueuses où se perchent des oiseaux. Les pages des *Chants d'amour*, de Moëzz-ed-din-Mohammed-el-Husseïn; du *divan* Chaukat-Manzoum, de



FRONTISPICE DU KHOSROU-NAMÉ-ISKANDARI.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

Moustakim-Zadé et du *divan* Chems-ed-din-el-Khaouaghah-Hafiz, d'El-Katib-ech-Chirazi (824), sont remarquables entre toutes. Un filet enserre l'écriture, large de 0m,01 environ, et contient une guirlande d'arabesques multicolores sur fond d'or. Souvent aussi ce cadre se subdivise. Les pages de certains recueils de



BORDURE DE KORAN, XVe SIÈCLE.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

poésie se trouvent coupées par des refends horizontaux et verticaux en cases où chaque strophe s'inscrit. Ici ce sont des carrés, là des triangles déterminés par des chevrons. Les interlignes sont rehaussés de même par des méandres d'or ondulés, chargés de fleurettes. Les titres s'étalent dans de larges cartouches polychromes pouvant rivaliser avec les plus beaux titres de Koran. Un manuscrit de l'histoire de Yousouf et Loulikaha, écrit par Abderrhaman-Ibn-Ahmed-el-Gami, mort



PAGE DE KORAN DU SULTAN CHAABAN.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

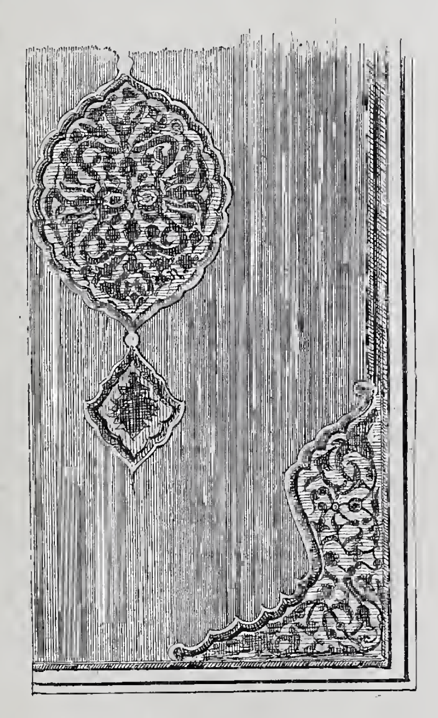
en 891, a des marges ainsi enluminées avec une habi-

leté qui dépasse celle de nos imagiers du Moyen Age. Les têtes de chapitres sont de véritables dentelles de soie aux tons vifs. La première page est incomparable. Elle a un grand médaillon quadrilobé, au milieu duquel rayonne une double rosace. Le fond n'est qu'une arabesque de remplissage, menue, disposée de façon à laisser à l'ensemble du dessin toute sa valeur. La bordure est conçue dans le style flamboyant. Elle s'effile sur un champ doucement teinté et comme lamé de fleurons aux couleurs amorties. Chacun des festons de cette inimitable guipure contient un autre fleuron foliacé ou florescent. D'autres pages, celles du *Khosrou-Namé-Iskandari*, écrit par El-Cheikh-Mohammed-el-Attar-el-Hamadani, mort en 627 de l'hégire, sont comme les répliques d'un tapis à fond bleu turquoise, avec médaillon central et bordure d'or. Le tout est broché de tiges vertes aux fleurs délicates, roses, lilas et blanches. Ailleurs encore ce sont des arabesques légères ou massives qui rappellent de près le décor de la faïence. Car la meilleure preuve que le talent des miniaturistes n'était point fait de pratique et de routine est que, sur cent manuscrits, pas deux ne répètent le même thème de décor.

La polygonie est toujours exclue de ces enluminures, et cette loi fixe porte peu à croire que les frontispices et les titres de korans aient été l'œuvre de Persans, ainsi qu'on la souvent affirmé.

En Égypte, à l'époque arabe, les manuscrits des sultans baharites et bordjites sont illustrés par des imagiers égyptiens, élèves de l'école polygoniste; l'arabesque n'est qu'un accessoire, le réseau des entre-

lacs reste l'essence de la composition. Sans doute, quelque miniaturiste persan, attiré à la cour du souverain pour le renom de son talent, a pu être l'auteur de telle ou telle page à juste titre admirée; mais ce n'est là qu'une exception qui n'infirme en rien la règle et qui détonne tellement dans l'ensemble de l'imagerie arabe, qu'il est aisé de reconnaître son origine étrangère au premier coup d'œil. Si, souvent, on a confondu les deux manières, cela tient au dessin arabescal des bordures de pages qui reste indécis. Toutefois, les rinceaux florescents qui s'y tordent appartiennent moins au répertoire persan qu'au répertoire arabe; l'arabesque est figée en un rythme absolu et comme enroulée à un invisible treillis. Elle n'a ni la libre allure des floraisons persanes, ni leur exubérance, ni leur ampleur.



RELIURE DE CUIR GRANÉ.

(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

Le frontispice de l'un des korans de Sultan Chaaban a peut-être été peint par un Persan. Sur une bordure à fond d'or se découpent des fleurs aux nuances vives, tulipes, roses et anémones, enfermées dans une série de cartouches. Sur le champ de la page s'étale un enchaînement de médailllons, pareil à celui d'une tapisserie de haute lisse, où des fleurs et des arabesques lancéolées se sertissent, cloisonnées, pour ainsi dire, dans les segments déterminés par l'intersection des cercles. Ou bien encore, c'est le frontispice d'un koran de Sultan El-Moyyed, par Abd-er-Rahman-el-Faïgh, qui, composé de rinceaux foliacés, tranche complètement sur le reste de l'enluminure, et qui vraisemblablement n'est pas de la main du maître égyptien. Mais il n'en faudrait point déduire que les manuscrits arabes ont été ornés par des artistes persans et que l'Arabe ne fut jamais qu'un calligraphe. Une distinction fort simple permet de faire sans peine la part de chacun. Tout ce qui relève de la polygonie est arabe; partout où celle-ci est absente, on est en droit de supposer qu'on se trouve en face d'un morceau persan.

Une autre observation peut en outre servir de point de repère dans cette classification sommaire : la calligraphie arabe prête beaucoup plus que la calligraphie persane à l'enjolivement. Les titres des khorans ont généralement leurs lettres fleuries, prises dans les orbes d'un rinceau. Cette manière est presque inconnue à la calligraphie persane. L'épigraphie architecturale de la Perse est même, le plus souvent, dépourvue de tout ornement. Elle court dans les frises de plâtre

ou de faïence en caractères touffus, rayés de longues



RELIURE DE CUIR PEINT. (Bibliothèque khédiviale du Caire)

ligatures et ponctués de lourds points diacritiques,

sans qu'un vide reste entre eux, qu'une arabesque puisse être appelée à combler.

La reliure complétait le livre et se trouvait forcément à la hauteur de cette prodigalité d'art répandue à pleines mains à travers les pages. Elle est toujours en cuir ouvré et affecte deux formes différentes. Tantôt rien ne la distingue de la reliure européenne; tantôt elle conserve la disposition orientale. Le plat du dessous, — qui se trouve être du côté du titre du livre, — rabat par-dessus la tranche et retombe sur le plat du dessus, faisant fermoir. Souvent des cordonnets d'or complètent cette fermeture; souvent aussi les livres ainsi reliés sont enfermés à leur tour dans un étui de cuir. Le travail de ce dernier répète à peu près l'ornementation de la couverture; l'intérieur est doublé de damas ou de velours. Si l'étui disparaît, l'ouvrage est placé dans une cassette. Celle-ci est une sorte de petite bibliothèque pouvant contenir jusqu'à vingt manuscrits et plus.

Les couvertures des manuscrits de la bibliothèque khédiviale du Caire sont comme les maquettes de ces boiseries disparues, dont il ne nous est resté que des fragments. Tantôt le cuir est lisse. Une grande rosace ondulée et accostée de fleurons s'étale sur son plat, gravée en plein. Quatre coins semblables se répètent aux quatre angles. Tantôt on dirait le dessin d'une étoffe, et alors la couleur vient en aide au modelé. Sur un réseau d'arabesques fleuries se profile la silhouette d'un cheval, dans le corps duquel des scènes fantastiques se déroulent, qui ont pour acteurs des figures humaines et des animaux. Un pale-

frenier tient la bête en bride, indifférent à ce spectacle étrange. Ou bien encore toute une couverture sera dorée et estampée de rinceaux en haut relief. Ailleurs, enfin, le procédé change. Le cuir, au lieu d'être ciselé, est découpé; un cuir plus mince, de couleur tranchante, vert, bleu ou rouge, collé sous l'ajourement, fait transparent. Toutefois, ce dernier moyen est rarement employé seul. Il s'allie à la ciselure et la complète. A vrai dire, le principe en est assez pauvre et reste toujours inférieur aux deux autres. On ne le rencontre qu'à la décadence, alors que la gravure fleurit sous le règne de Chah-Abbas.



CONSTELLATION DU MANUSCRIT DES *Merveilles de la science.*
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)



SCÈNE DE CHASSE PAR CHABOUR, ÉCOLE DU XVIIe SIÈCLE.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

CHAPITRE III

LA PEINTURE

I. — *Les Origines.*

C'est une des questions les plus discutées que celle de la représentation animée dans l'art islamique. La solution en est cependant des plus simples, et si elle s'est embrouillée, c'est, il faut bien l'avouer, qu'on s'est plu à la compliquer.

L'on sait les raisons pour lesquelles la forme humaine fut abandonnée par les artistes fixés à la cour des khalifes de Baghdad ou du Caire, et les tendances qui les guidèrent, quand, se décidant à l'aborder, ils

la repétrirent, la coulèrent dans un moule hiératique et firent d'elle enfin une polygonie humaine, qui ne conserve de l'homme qu'un vague souvenir. Il suffira donc de rappeler les passages fondamentaux sur lesquels s'appuient ceux qui prétendent que la loi du Prophète défend de peindre l'homme ou l'animal[1].

Ces passages appartiennent à la *Sunnah* et à l'*Hadith.* Le premier est vague et ne renferme pas une proscription absolue : « Les idoles sont une abomination de Satan; abstenez-vous-en et vous serez heureux. » Le second est plus formel : « Gardez-vous de représenter, soit le Seigneur, soit l'homme, et ne peignez que des arbres, des fleurs et des objets inanimés. »

Ce précepte résumait simplement en un dogme l'inclination des races spiritualistes. En renonçant à la forme humaine, l'art arabe ne faisait que céder à une répugnance héréditaire, dont la trace se retrouve à chaque pas dans l'histoire des peuples de l'Orient.

Mais tandis que le khalifat tout entier s'abandonnait à ce sentiment, la Perse conservait la représentation animée et sa peinture se développait, au point de prendre rang parmi les écoles d'art. C'est cette anomalie qui a servi de point de départ aux controverses. La question retournée en tous sens, on s'est, en désespoir de cause, rallié à cette raison ambiguë : la Perse n'a pas repoussé la figure humaine, parce qu'elle est schismatique et que les schismatiques ne reconnaissent pas l'*Hadith.*

L'explication peut paraître concluante, étant donnée notre manière de juger de toutes choses; au point de

1. Al. Gayet, *l'Art arabe*, bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

vue oriental, elle est sans aucune valeur. Le schisme chiîte, on l'a vu plus haut, est plus politique que religieux, et ne sépare que sur une question de filiation les croyances des Persans de celles des Arabes. Si la Perse n'accepte pas l'*Hadith*, c'est qu'elle la regarde comme l'œuvre d'un usurpateur. Mais la foi des uns et des autres reste en réalité absolument identique; et si A'lî demeure auprès des Chiîtes aussi grand prophète que Mahomet, il ne s'ensuit point que, pour cela, il ait jamais été considéré comme le protecteur des peintres persans.

Peut-être de patientes recherches prouveraient-elles que cette prétendue divergence n'est que superficielle; que le khalifat arabe eut, lui aussi, ses peintres; et qu'enfin, si, moins que la Perse, il s'est arrêté aux représentations animées, c'est que son mysticisme était trop teinté de tristesse, trop philosophique et trop résigné.

Et cependant Damas, Baghdad et le Caire avaient, on l'ignore trop, des écoles de peinture fameuses, où se pressaient les élèves; écoles rivales, dont les maîtres nous sont connus. Ceux-ci eurent même leurs biographes, et les critiques du temps discutèrent longuement le talent de chacun. Khalifes, sultans, vizirs, émirs, s'appliquèrent à parer leurs palais et leurs hôtels de fresques, plus encore que de peintures décoratives. Divers passages du grand historien du Caire, Makrîsi, jettent un jour singulier sur ce coin si peu sondé de l'art. Avec cette souplesse merveilleuse de style qui lui est propre, il nous retrace en quelques traits la vie des peintres les plus célèbres. Tour à tour

il nous décrit les fresques d'Abou-Bekr, qui mourut en 365 (975) à l'aube de la période fatimite; celles d'Ahmed-ibn-Yousouf, surnommé *El-Housta* (le peintre), et celles de Mohammed-ibn-Mohammed, qui porta le même surnom. Sous le règne de Beïbars, il nous montre Sehadja-ed-din-ibn-Daïa, à la fois peintre et diplomate, envoyé par le sultan avec le titre d'ambassadeur auprès du prince mongol Bérékéh et portant à celui-ci « trois tableaux à fond d'or, faits de sa main, qui représentaient les cérémonies du pèlerinage de la Mekke ». Puis c'est Ibn-Aziz, le plus illustre de tous, et son rival de gloire, Kosseïr. Une anecdote curieuse se greffe sur l'histoire de cette lutte d'école : voici le passage tout entier :

« El-Hassan-ibn-Ali-ibn-Abder-Rahman-el-Bazouri, président du *divan* de Mostanser-b-Illah, était tellement épris d'art, qu'il fit venir de l'Irak un peintre fameux nommé Ibn-Aziz, pour le mettre aux prises avec El-Kosseïr, alors dans toute la plénitude de son talent si merveilleux, qui n'eut d'égal que celui d'El-Mokhlah, et dont on se disputait les œuvres à prix d'or. »

« Dans le recueil consacré à la peinture et à la vie des peintres, sous le titre de : *Dhaou-n-Nabras-oua-Ouns-el-Gallâs-fi-Akhbar-el-Mouzaouakim-min-n-Nas*, il est rapporté qu'El-Bazouri manda un jour El-Kosseïr et Ibn-Aziz devant lui. Ibn-Aziz, le premier, dit : « Je peindrai un portrait d'un relief tel que le spectateur croira le voir se détacher de la muraille. » Ce à quoi El-Kosseïr répondit : « Et moi, j'en peindrai un autre tel que chacun se figurera qu'il est gravé en creux

et que le personnage s'enfonce dans le mur. » Ceux qui étaient présents s'écrièrent avec enthousiasme : « Cela est plus merveilleux encore! » El-Bazouri leur demanda d'exécuter sur-le-champ ce qu'ils avaient promis. Chacun d'eux peignit une danseuse sur le tympan d'une arcade du portique du palais du président. Celle-ci, vue comme si elle s'enfonçait dans l'arcade; celle-là, comme si elle en sortait. La première était habillée de blanc sur fond noir, la seconde de rouge sur fond jaune. El-Bazouri approuva l'œuvre de tous les deux, la leur paya un très haut prix, et leur fit présent d'un manteau d'honneur. »

Enfin le sagace historien cite quelques lignes plus loin un fait caractéristique : « Dans la chapelle sépulcrale d'El-Noïman au *Karafah*, dit-il, un peintre en renom, El-Katami, exécuta une fresque représentant Joseph dans le puits. Joseph était nu, et le puits était tout noir. Le spectateur voyait le corps comme s'il eût été peint de la même couleur que le puits. »

Ainsi, il demeure établi que le khalifat avait toute une école de peintres qui ne se gênaient point pour représenter la forme humaine, même dans l'intérieur d'un monument religieux. Bien plus, khalifes ou sultans les attiraient à leur cour, les encourageaient, les protégeaient et se disputaient leurs œuvres à qui mieux. Plus encore, des livres spéciaux traitaient de la peinture et de l'histoire des peintres. Le titre de l'ouvrage cité par Makrîsi se traduit, abstraction faite des phrases tortueuses qui veulent exprimer ce que nous rendrions par : « études artistiques à l'usage des gens du monde » : *Nouvelles des peintres*. Les noms des artistes

ont tantôt une tournure arabe, tantôt une tournure persane, et il est à supposer que le style des uns ou des autres ne différa que par d'infinitésimaux détails. Quels pouvaient être la manière et les procédés de ces peintres? Aucune fresque ne nous est restée, mais ce fait noté par Makrîsi que l'une des danseuses du palais d'El-Bazouri semblait s'enfoncer dans le mur porte à croire que toute perspective ne lui était pas inconnue, et, d'autre part, cet autre passage relatif au tableau représentant Joseph dans le puits : « Le puits était noir, et celui qui voyait le corps au fond l'aurait cru peint de la même couleur », prête à maintes suppositions sur l'emploi des ombres, des nuances et de leurs vibrations.

Au reste, si les grandes fresques des palais ont disparu, elles durent, selon toute vraisemblance, n'être que le grandissement des scènes que nous ont conservées les miniatures persanes, et de celles-ci, heureusement, les spécimens sont fort nombreux.

Très peu cependant sont antérieurs au XVe siècle, mais le degré d'épanouissement auquel est arrivé à cet instant cet art témoigne d'une habileté que durent forcément précéder de longs et laborieux essais. Quelques rares images archaïques rappellent les miniatures chrétiennes des livres abyssins ou même coptes des VIIIe et XIe siècles. Figures d'anges auréolées d'or, martyrs et apôtres au visage émacié, à l'expression extatique, que jamais on ne retrouve dans le répertoire de Byzance, y apparaissent au milieu de ces arabesques rudimentaires, imitées de la nature, mais rythmiques, qui personnifient le style copte. Faut-il remonter plus haut encore et se souvenir de la conquête de l'Abyssinie et de l'Égypte

par les armées de Khosroës, supposer que déjà le christianisme qui, certainement, avait ses imagiers, ait influencé alors l'art persan? Tant d'analogies curieuses existent entre l'art de la Perse au temps de Khosroës et l'art chrétien de l'Abyssinie et de l'Égypte monophysite, qu'il est malaisé de se faire une opinion certaine. Sous Khosroës, il ne faut pas l'oublier, la Perse fut convertie au christianisme et ralliée à la doctrine de Nestorius; il ne serait donc pas étonnant qu'elle ait pris aux Coptes certains thèmes de leur art.

Lorsque enfin le miniaturiste entre en possession de ses moyens, et que son talent s'est assoupli, sa formule est celle des primitifs; ses tendances sont celles de leur école; mais cette formule est déjà savante et ne se modifiera plus dans l'avenir. De qui procède-t-elle? Composition, compréhension du dessin, de la perspective, de la lumière, de la couleur des lointains, sont celles des Chinois. Si l'on tient une fois de plus compte des rapports de l'Inde et de la Chine avec la Perse sous les Djenghiskhanides, alors que l'immense empire mongol touche à la toute-puissance, on se trouve tout naturellement amené à croire que les Chinois furent en peinture les maîtres des Persans, de même qu'en architecture et en céramique.

II. — *Les Procédés.*

Le caractère essentiel de cette peinture, celui qui se révèle le premier de tous, quel que soit le faire personnel de chacun, est d'être éminemment graphique.

Le peintre persan est avant tout un manieur d'idées et un calligraphe. Hassan-ibn-Mokhlah, le célèbre portraitiste du khalife El-Moktader, que cite Makrîsi dans le passage que je viens de rapporter, était réputé pour le plus habile scribe de son temps. En 320 (933), il avait remanié les lettres arabes, et les meilleurs miniaturistes furent dès lors attachés à la rédaction des korans.

L'écriture concourt d'ailleurs directement à l'aspect de la peinture persane. Est-ce une composition inspirée par quelque poésie d'Hafiz ou de Sa'adi? Dans la bordure du tableau, les vers du poème se déroulent sur un bandeau d'arabesques, ou bien encore un espace laissé vide au premier plan se trouve comblé par le passage principal. Cette façon de peindre trahit les préoccupations de l'artiste. C'est un dessinateur précis, mais trop disposé à accorder à la ligne de contour une importance exagérée. Son modèle est pour lui une silhouette plus qu'une forme et se projette tout en profil, dans un milieu sans perspective et sans relief. Par contre, il est idéaliste. Il s'applique à dégager le sens intime des pensées vécues par le poète, à donner corps à la vision qu'il évoque, avec sa grâce troublante, et à l'entourer du nimbe de songe dont celui-ci s'est plu à la parer. Aussi, sa facture n'a-t-elle jamais eu le sentiment réel du modelé du corps, jamais elle n'a connu la vérité de la structure anatomique, la palpitation des chairs, la rétractilité des muscles, le jeu des articulations. Elle ne l'a pas ignorée complètement, non plus cependant, et certains morceaux ont une fraîcheur de touche, une naïveté sincère, qui les mettent au rang des œuvres des précurseurs, de ceux

qui, comme Tadeo-Gaddi, Benozzo-Gozzoli ou Sano di Pietro, traitaient la forme humaine ainsi qu'une vision devinée dans un rêve inachevé.

Mais si l'école persane se rapproche de la manière des primitifs, la connaissance rigoureuse de la perspective lui manque. Elle ignore les lois du raccourci des figures et de la fuite des arrière-plans. De même que l'école chinoise, elle y supplée en plaçant très haut le point de vue, ainsi qu'en une étude cavalière, et sur ses plans faussés elle superpose les personnages, les architectures ou les paysages, en se bornant à diminuer la grandeur de tout ce qui occupe le sommet du tableau, qui se trouve figurer le lointain, sans toutefois lui assigner des dimensions normales.

Certains peintres ne tiennent même aucun compte de ce recul fictif, qui ne sert qu'à leur mise en scène, et donnent à tous les plans la même valeur. La composition est assez bien ordonnée. On y sent une entente assez exacte de l'harmonie, une habileté assez développée dans le groupement des figures, une ampleur réellement digne d'un décor mieux ordonné. Bien que son origine n'ait pas été religieuse, une symétrie voulue équilibre les deux moitiés du tableau. Les personnages cependant se meuvent assez librement en des attitudes naturelles, souvent même pleines d'abandon et de charme. Émules des primitifs, les peintres persans affectionnent particulièrement ce procédé naïf, qui consiste à réunir en une même page les épisodes successifs d'une légende ou les diverses phases d'un événement. Seulement, à l'encontre des écoles d'Occident, qui les ont assemblés sans lien apparent, ils s'attachent à les

enchaîner sans aucune solution de continuité. Dans ces tableaux, les architectures jouent un rôle considérable, et, grâce à la perspective particulière au peintre, la vue peut embrasser un champ d'action immense et se porter d'un point à un autre, sans que l'ordre des faits soit interrompu pour cela. Tout au contraire, on le suit avec intérêt et l'on finit par trouver son développement naturel.

En tant que coloristes, les Persans ont été d'incomparables maîtres. Leur touche trahit bien une certaine mièvrerie, mais presque toujours le sujet est une anecdote de roman, où flotte forcément quelque chose de poétique, de vague, qu'ils ont traduit avec une délicatesse de nuance parfaite et une grande justesse de sentiment. A merveille ils ont su faire vibrer les lumières et les couleurs, mais toujours en se maintenant dans les gammes atténuées et les demi-teintes. Souvent même ils arrivent à exalter les tons par leur complémentaire ou à ménager certains effets spéciaux par un emploi judicieux du noir, du blanc et de l'or. Leur façon de dégrader les ombres est particulièrement remarquable. Non pas qu'ils sachent modeler une figure, reproduire la mollesse ou la dureté des chairs, la transparence lumineuse de la peau, tour à tour jaunie, nacrée ou rosée par l'affleurement des gaines tendineuses, des aponévroses ou des vaisseaux sanguins. Jamais ils ne sont parvenus à rendre la figure humaine vivante, à lui donner ses ombres vraies, sa physionomie, son expression. Par un contraste singulier, ce n'est pas une action qu'ils peignent, mais l'impression qui s'en dégage. L'individu disparaît, perdu dans l'atmosphère am-

biante. Le site où se déroule la scène est traité de main de maître, le visage des personnages qui y prennent part reste calme et indifférent.

Aussi lorsqu'il s'est agi de faire dire au clair-obscur la mélancolie ou la sérénité de la nature, ont-ils de beaucoup surpassé l'école chinoise. Tantôt, sous leurs ciels nuageux, leurs paysages s'étendent indéfiniment blafards et tristes, d'autant plus lamentables que la végétation est touffue, pleine de sève et de vigueur. Tantôt c'est un ciel pur, mais pâle, avec un horizon verdâtre ou lilacé, où le crépuscule met des lueurs jaunes, délicieusement adoucies et fondues. Ailleurs enfin, c'est l'incendie d'un soleil couchant, avec des rouges et des violets intenses, perçant à travers des arbres dont le vert sombre, presque noir, n'en fait que mieux ressortir le flamboiement des tons cuivrés.

L'école persane a préféré toujours la peinture anecdotique, inspirée par le roman ou la poésie; c'est là que le talent du paysagiste s'affirme dans toute son autorité. Jamais peintre n'étudie la nature pour elle-même, à la façon des modernes, mais pour la mettre à l'unisson du sentiment émané de l'action à laquelle elle sert de cadre. Chercher un contraste lui eût été à peu près impossible, son inhabileté à fouiller le jeu des traits l'empêchant de traduire par le dessin la pensée des acteurs mis en scène par lui. Ce moyen était d'ailleurs lui-même inconnu à la poésie. Celle-ci n'est ni complexe ni nuancée, et quelque réputation qu'elle ait acquise parmi nous, elle n'est jamais sortie de la banalité des lieux communs. En réalité même, cette littérature admirée par nous dans l'éblouissement d'un en-

thousiasme est une des plus pauvres qu'il soit donné de connaître à qui l'étudie. Ferdousi, Anvéri, Férid-ed-din, Attar, Sa'adi, Khosrou ou Hafiz ont sans cesse tourné dans le cercle de quelques données ressassées par les poètes de tous les temps. C'est la maîtresse abandonnée pleurant dans l'ombre grandissante du soir, ou le chevalier vainqueur du tournoi dans l'irradiation d'un soleil de pourpre. Le peintre les a suivis pas à pas.

Quelquefois cependant il s'attaque à l'histoire, mais toujours pour interpréter une légende plus qu'un fait avéré. Jamais il ne se soucie de l'exactitude du costume ou de la ressemblance des personnages. En un mot, il ne s'applique pas à ressusciter un événement connu, dans le milieu où il s'est déroulé avec ses héros, leur physionomie, les passions qui les agitent, et à dégager de l'ensemble le sentiment qui a conduit l'événement. La cause en est sans doute que l'école persane n'a pas abordé la peinture religieuse. Sous l'empire de l'exaltation mystique, servie comme elle l'était par des moyens, somme toute, développés, elle eût certainement étudié les nuances de la vie de l'âme et de l'homme, l'être moral.

Portraitiste, le peintre persan, si gauche qu'il paraisse lorsqu'il s'agit de composer un tableau, redevient un dessinateur remarquable. Sans modelés, sans méplats, rien qu'avec quelques accents, il arrive à une grande sincérité d'expression. Ce qui gâte un peu son œuvre est l'importance accordée par lui aux plis des vêtements, au réseau des broderies, aux ciselures des bijoux, au brochage des étoffes. Elle jure trop ouverte-

ment avec la simplification de ses plans. D'ailleurs, s'il excelle à enlever le contour de son modèle, il ne s'arrête, par contre, qu'à ses traits essentiels : la ligne sourcilière, les ondulations de la chevelure et de la barbe, le plissement des paupières, les commissures des lèvres, les rides du front. Pourtant, dans certains portraits du XVIe siècle, l'éclat du regard est particulièrement intense. Quelques maîtres s'appliquent même à obtenir le relief des chairs par des empâtements, qui, sur les premiers plans, mettent un semblant d'ombre. Ce n'est point le rendu anatomique, mais une convention suffisante en certains cas.

Une autre exagération où tombent invariablement les Persans est la minutie avec laquelle ils traitent les architectures et les accessoires; le dessin des tapis ou des tentures, celui des revêtements de faïences ou des marqueteries d'ivoire, de nacre et d'ébène incrustées de pâtes rouges et vertes et d'or; la floraison multicolore des arabesques; les ciselures des bronzes, les feuillages des arbrisseaux. Mais toujours la polychromie est si bien entendue qu'on finit par trouver cette exagération sinon naturelle, du moins aimable, pour ne plus voir que la fantaisie du conte qu'elle a incarné. Peintres de fleurs et d'animaux, ils retrouvent cette connaissance parfaite de l'anatomie, cette pureté de la ligne qui toujours fut l'apanage de l'école orientale. La maîtrise de cette facture n'est surpassée que par la légèreté de main et la délicatesse de coloris du peintre d'arabesques. On a vu tout à l'heure que, dans la peinture, la calligraphie tenait une large place; toutefois, l'arabesque persane est moins que

l'arabesque arabe emprisonnée dans le décor. Elle est conventionnelle au même degré que celle du khalifat, mais plus libre et plus vivace. On y sent moins l'implacabilité du polygone. C'est une plante folle, enroulée à un treillis, mais non palissée sur lui. Certains rinceaux sont à ce point de vue de vrais chefs-d'œuvre. Au XVI[e] siècle, leurs orbes servent d'encadrement à tous les tableaux. Si puissant fut l'engouement pour ces bordures, que souvent elles eurent plus d'importance que le dessin.

III. — *Les Œuvres.*

La perte des fresques des vieux maîtres arabes et persans nous oblige à nous transporter d'un seul coup au commencement du XVI[e] siècle, sous Sultan-Ali-el-Katib. C'est l'instant précis où, en Europe, se développe le mouvement de la Renaissance, et, par une curieuse coïncidence, l'œuvre de l'artiste persan a les mêmes inclinations, les mêmes recherches, les mêmes affinités qu'avait eues celle des précurseurs.

A l'école d'Ahmed-Fébryzy, — dont il nous est resté peu de chose, — se forme une pléiade de peintres célèbres qui eurent pour chefs Djehanghyr, Bokhary et Behzadé. Le plus connu d'entre tous, ce dernier, à lui seul, la résume tout entière. Né à Hérat vers 1515, il vécut sous les règnes de Sultan-Hosseïn-Baïgzadé, dont il fit le portrait, et de Chah-Ismaïl-ibn-Haïdan. Pour la finesse et la correction, il atteignit à un degré de perfection inimitable dont nous retrouvons les plus

remarquables spécimens dans un exemplaire du *Bostan*, de Sáadi, rédigé en 893 (1487) par Moustakim-Zadé pour Sultan-Alî et dont les dernières pages furent ajoutées en 919 (1514) par Chems-ed-din-Mohammed-el-Karamany. Six grandes compositions méritent une mention spéciale dans une nomenclature où les moindres esquisses seraient à classer comme des dessins de maître. : un banquet sur une terrasse dominant un jardin; un banquet dans une salle d'apparat, une scène de chasse, un intérieur de mosquée; un intérieur de palais et un tableau dont le sujet est puisé dans la Bible; la légende de Yousouf et de Loulikaha (Joseph et la femme de Putiphar).

La qualité première qui règne dans toute cette œuvre est un instinct très vrai de la philosophie des choses unie à une entente parfaite du maniement de la couleur. La puissance du dessin du maître est en outre extraordinaire. Grand artiste dans toute l'acception du terme, il aborde tour à tour tous les genres comme en se jouant. De même que chez les primitifs de la Renaissance, c'est l'amour de la nature qu'on retrouve en lui : il la peint avec une sorte de piété mystique empruntée aux contes de Sa'adî et d'Hafiz. Il la voit à travers les strophes des poètes; il lui prête la délicatesse de leurs rimes attendries et les émotions de leurs rêveries courant au hasard par les sentiers ombreux.

Les ciels pâles de la Perse où flotte à midi une lumière aveuglante, les tons rouges des montagnes coupés d'ombres violettes, les verts ardents des palmiers baignés de soleil, les reflets crus des architectures aux revêtements de faïence ruisselants de clartés;

bien rarement il les interprète. Il leur préfère la mélan-



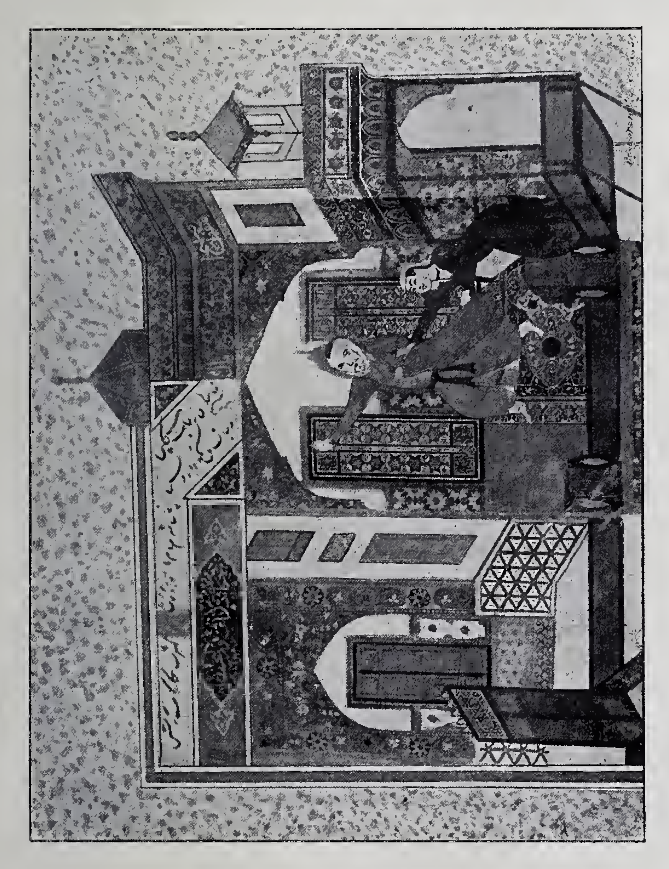
FÊTE SUR UNE TERRASSE PAR BAHZADÉ.

(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

colie des lueurs crépusculaires, la langueur du jour amorti, filtrant à travers de lourdes tentures et se perdant dans la pénombre; la tristesse des vallées encaissées dans de grandes roches nues aux teintes sombres; des arbres dénudés découpant leurs branches mortes sur le ciel où des cyprès noirs se dressant au milieu des prés jaunis.

La *Fête sur une terrasse* est un chef-d'œuvre de cette manière qui fut la première du peintre. Les groupes sont habilement distribués; la fermeté du dessin est de tout point remarquable. Voyez la diversité du type des personnages : le gros *émir* à barbe blanche, debout sur la porte du palais, levant son bâton sur un malheureux accroupi au seuil. C'est un Tartare au masque autoritaire, mais dépourvu de finesse. Pénétrez sur la terrasse où se célèbre la fête. Au premier plan passent d'abord deux esclaves : un nègre portant sur sa tête une corbeille de fruits, un Mongol ployant sous le faix d'une jarre immense; puis vient un invité, un Mongol encore, à l'œil astucieux, inquisiteur et fuyant. Au delà, c'est le maître du logis, bien à l'aise sur sa natte et les serviteurs attentifs à lui obéir. Au fond du jardin, c'est le pavillon du harem, les femmes prenant de loin part au divertissement sous la garde d'eunuques. Tout ce monde vit et s'agite dans un mouvement maladroit sans doute, mais non dépourvu d'observation. Voyez encore la minutie merveilleuse du détail, la légèreté des arabesques de la façade, l'ondoiement des plis des costumes, les broderies de la robe du maître, les ciselures jetées sur les vases que portent les serviteurs. Mais ce que ne peut rendre la reproduction monochrome, c'est

la poésie nocturne du paysage, les clartés mourantes glissant à travers les arbres et les verts sombres de



YOUSOUF ET LOULIKAHA PAR BAHZADÉ. (Bibliothèque khédiviale du Caire.)

ceux-ci, la fraîcheur des fleurs blanches, lilas et roses, des lauriers, des jacinthes et des anémones; l'ombre mystérieuse de la terrasse du harem, le vague des

formes aperçues dans l'ébrasement de sa porte, qui, à demi repoussée, laisse filtrer au dehors la lumière dont il est éclairé.

La *Fête dans une salle de palais* a les mêmes qualités, la même entente du maniement des masses, la même fidélité dans la précision des accessoires. Dans l'une et l'autre page, la tonalité des lambris est traitée avec une habileté consommée; c'est une symphonie qui passe du bleu turquoise au bleu lapis en une progression douce où s'enlèvent quelques rehauts habilement distribués. L'intérieur de mosquée se partage en petites scènes successives représentant les divers exercices de la prière, à la manière dont Stefano Veneziano nous montre le départ des Rois-Mages, l'arrivée à la crèche et l'adoration. De même que dans les scènes précédentes, le revêtement des murs a une polychromie douce où le bleu domine. Bleu aussi est le palais où Loulikaha s'attache à Yousouf et s'efforce de le retenir. La marqueterie des boiseries semble d'ivoire de feldspath, de cornaline et d'ébène. La figure de Yousouf est largement dessinée; le mouvement, bien entendu. Loulikaha, agenouillée sur les coussins de sa *mandarah*, est une Persane de race, aux traits menus, aux sourcils minces, aux cheveux lourds, emprisonnés dans une gaze pailletée d'or. Le corps est frêle, le geste par lequel elle arrête Yousouf plein de grâce, la délicatesse du coloris merveilleuse.

La page capitale de l'œuvre de Bahzadé fut peinte pour un album ayant appartenu à Sultan-Alî. Elle interprète l'une des odes les plus aimées des Persans, celle où le poète Anvéri se met lui-même en scène sous

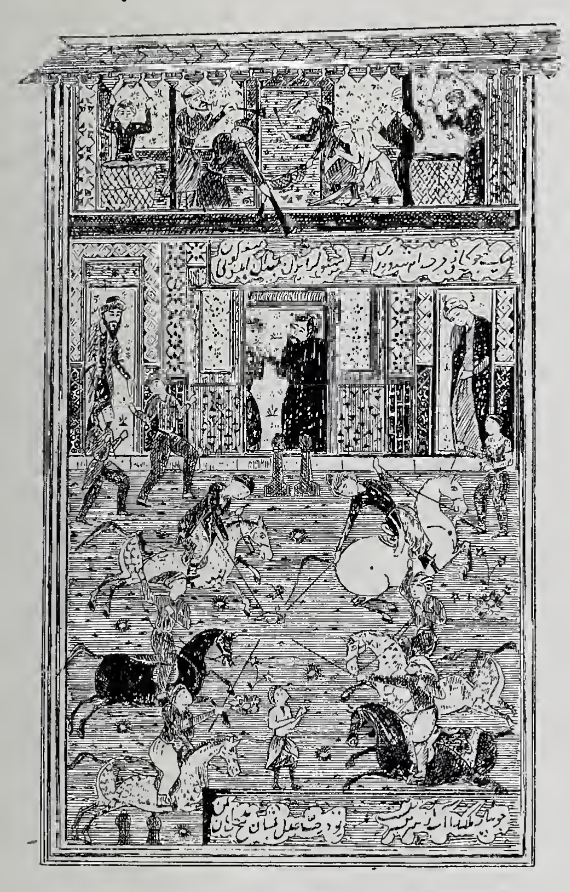


MACHNOUN ET LEÏLA PAR BAHZADÉ. (Bibliothèque khédiviale du Caire.)

le nom de *Maghnoun*, — le fou, — et raconte le désespoir de sa maîtresse Leïla, qu'il a abandonnée pour se rendre à Baghdad auprès de Mahmoud, fils de Zanghi. Ambitieux, il avait compté parvenir à la faveur du souverain, et des intrigues de cour l'ont forcé à prendre la fuite; il est réduit à se cacher dans les montagnes et Leïla revient en suppliante auprès de lui.

Écoutez le début du poème, il nous montre la manière dont le Persan entend l'aspect du paysage mieux que la description la plus détaillée : « Il était l'heure de la prière du soir, et le soleil, en se plongeant sous l'horizon, paraissait un vaisseau d'or, qui, privé de ses agrès, se perdrait au vaste sein des mers. Bientôt une zone de feu ceignit l'immense base de la voûte céleste comme une large frise d'or dont se serait entouré le dôme d'un temple de lapis. Les étoiles, comme autant de *Péris* lumineuses, déplorèrent sous le voile du deuil l'absence du soleil, et les Pléiades, s'élevant derrière le sommet des montagnes, se détachèrent comme sept perles éclatantes sur un fond d'azur. » C'est toujours par cet entassement d'images que s'affirme le talent du poète. Mais Leïla apparaît. « Tandis que je préparais ainsi mon départ, ma douce amie vint me trouver. » Suit une scène de reproches où la douleur et la colère de la belle s'exhalent en phrases creuses, pareilles à des dissertations de rhéteur. Maghnoun part cependant et bientôt les revers l'accablent. Alors Leïla arrive, et là se place la scène reproduite par Bahzadé : « J'étais ainsi en butte à l'injustice, lorsqu'un matin, à l'heure où le zéphire berce mollement les sens de son haleine parfumée, je vis apparaître cette idole à la taille svelte, au

sein de lis. » Tel est le conte; l'artiste s'en est montré le traducteur parfait.



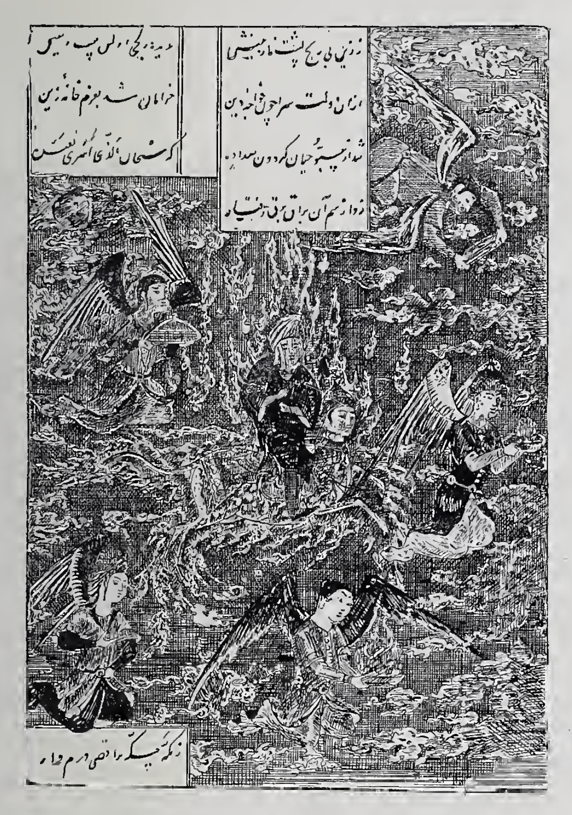
DIVERTISSEMENT DU MEÏDAN PAR DJHANGHIR.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

Son tableau le classe non parmi les peintres anecdo-

tiques, — les peintres de genre, comme nous dirions, — mais parmi les peintres philosophes. Sur le plateau d'une roche nue, Maghnoun, misérable, décharné, à peine vêtu de haillons sordides, indifférent, est accroupi. Ce seul coin de décor eût suffi à un peintre qui, dans l'attitude des personnages mis en présence, aurait puisé le rendu des sentiments qui les agitent. Bahzadé procède autrement. Non point toutefois que son dessin ne trahisse une certaine qualité expressive. Maghnoun est suffisamment maigre et malheureux; Leïla suffisamment affaissée. Mais autour de l'ambitieux déçu et de sa maîtresse en pleurs, le paysage se déroule immense, grandiose, magique; le ciel a une transparence radieuse, et tous les êtres de la création sont assemblés par couples comme en un concert d'amour. Le contraste entre cet *hosanna* de la nature animale et cette agonie morale d'êtres pensants est puissant en dépit de sa maladresse. L'école des précurseurs de la Renaissance, si délicieusement mystique, n'a rien produit qui surpasse ce tableau. Voyez maintenant le fini de la facture, le pelage des fauves, le plumage des oiseaux, le miroitement des eaux du torrent, les gerçures de l'écorce du saule qui abrite Maghnoun, les tentures de la litière de Leïla, le costume de la jeune femme, les broderies de perles de sa coiffure, les brochages d'or de son manteau. Et quelle remarquable sûreté d'observation dans la pose de tous les animaux réunis à l'entour de cette roche dénudée! Jaguars,

1. On remarquera que seuls le crocodile, le paon et le chien sont isolés. Il y a là, sans doute, une intention symbolique indiquant la solitude causée par la méchanceté, l'orgueil et la fidélité.

gazelles, lièvres, canards, ibis, faucons, sont saisis sur le vif. Une telle page sacre un peintre grand artiste et



L'ASCENSION DU PROPHÈTE PAR BOKHARY.

(Bibliothèque khédiviale du Caire).

résume une école; mais ce tour de force, accompli par le maître, resta toujours isolé.

Djhanghir se rapproche souvent de Bahzadé, sans toutefois égaler la virtuosité de sa manière. Comme lui, il illustra un exemplaire de Sa'adi, puis un recueil de poésies de Chems-ed-din-el-Khaouaghah-Hafiz [940 (1536)]. L'ordonnance de ses tableaux procède en ligne droite de celle d'El-Fébryzy, mais souvent il tombe dans l'emphase. Plus encore que Bahzadé, il s'arrête aux effets nocturnes et aux lointains voilés. Sa meilleure œuvre représente l'un des divertissements préférés des Persans, celui du *Meïdan,* — le jeu de paume à cheval. — Les groupes des cavaliers, divisés en deux camps, se prêtaient tout naturellement à la symétrie. Un orchestre installé sur une estrade se fait entendre, et, dans l'embrasure d'une loge, une figure de femme apparaît. Le mouvement des cavaliers est mal observé, mais les chevaux sont bien découplés et enlevés dans d'assez naturelles allures et les instrumentistes sont vivants. Malheureusement, l'importance accordée aux architectures affaiblit l'ensemble. Le sol est jonché de fleurettes, et les arrière-plans, profilés dans le cadre des portes grandes ouvertes, sont trop fortement accusés.

Deux compositions magistrales classent Bokhary parmi les grands peintres : l'ascension du Prophète et l'arrivée de Joseph chez Pharaon. La première transporte le spectateur en plein ciel : un ciel d'un bleu profond, coupé de flammes d'or, de sillons de feu et de vols d'anges ; l'autre montre Joseph passant dans « une gloire » au milieu d'un groupe de vieillards. La diversité des attitudes, des types, des gestes est parfaitement observée et le relief de certains modèles d'un réalisme digne des primitifs.

Djami, qui vivait vers la même époque, a laissé des



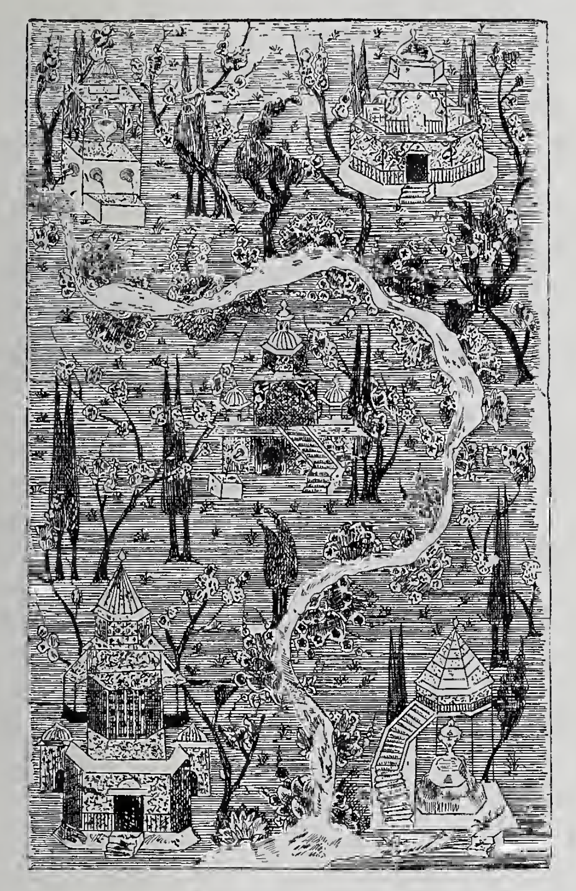
SCÈNE DE L'HISTOIRE DE YOUSOUF ET LOULIKAHA
PAR BOKHARY. (Bibliothèque khédiviale du Caire.)

paysages d'un faire original. Deux illustrent le grand

divan de Cheikh-Ibrahim-ibn-Mohammed-el-Goulchani, mort en 940 (1536). Lui aussi aimait passionnément la nature, ses aspects complexes, ses horizons tristes, où de grands arbres, dépouillés de feuilles, et de noirs cyprès, se balancent sur les parterres émaillés de fleurs printanières qu'arrosent de limpides ruisseaux. Les deux pages d'El-Goulchani sont le critérium d'un style qui peut paraître barbare sans doute, mais qui, à coup sûr, est personnel et rappelle de près les Chinois.

Et non seulement tout dans le faire de ces primitifs rappelle sans cesse un enseignement venu de Chine par l'entremise des Mongols, mais jusqu'au vélin qui leur a servi sort des ateliers chinois; il n'a rien de commun avec les différents papiers fabriqués, soit en Perse, soit à Baghdad, soit au Caire; et les couleurs employées par eux sont celles en usage chez les imagiers qui vécurent sous la dynastie des *Mings*. Les tons sont plus fondus, mieux mélangés, étendus d'un pinceau plus libre, qui modèle les contours, tout en laissant à la silhouette une netteté de lignes remarquable et une parfaite précision d'accents. S'ensuit-il que les Persans eurent les Chinois pour premiers maîtres? C'est fort probable, bien que les papiers de Chine et les couleurs préparées selon les procédés en usage à l'école de *Tch'en-tcheou* ou de *Lu-ki* aient fort bien pu être introduits comme articles d'importation par la voie du Pamyr, ainsi qu'il en était des jades, des laques et des émaux cloisonnés. Toutefois, la présence constante de détails de costume, d'architecture, de paysages purement mongols, donne tout lieu de penser que les premiers grands ateliers persans avaient été placés

sous la direction de maîtres chinois, et que les œuvres



PAYSAGE DU DIVAN
DE CHEIKH-IBRAHIM-IBN-MOHAMMED-EL-GOULCHANI.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

de ces derniers, entourées d'un grand renom, servirent

longtemps de modèles à leurs élèves, à tel point que, devenus célèbres à leur tour, ceux-ci ne s'affranchirent jamais de certaines formules apprises, que, soit routine, soit mérite d'une difficulté vaincue, ils reproduisirent toujours.

Quelques années plus tard, un peintre d'origine indienne, Mani, venu à la cour de Chah-Abbas, renouvelle les procédés de la vieille école, tout en restant fidèlement attaché à sa donnée esthétique. Son œuvre décelle un tempérament délicat, sensible à la poésie pénétrante des tons jaunes des verdures automnales, de l'ensanglantement des soleils couchants, des brumes pâles flottant au creux des montagnes et de l'assombrissement des ciels chargés de nuages noirs.

Un album qu'il peignit en 985 (1581) pour Sultan-Alî renferme une suite d'études inspirées tantôt des traditions religieuses, tantôt des poésies de Sa'adi. Elles ont une largeur d'exécution, une finesse de modelé, une transparence lumineuse, une légèreté de coloris, que jusqu'alors l'école persane, si l'on en excepte Bahzadé, n'avait pas atteintes. Pour la première fois aussi une perspective, sinon normale, au moins relative, remplace la convention en usage, les arrière-plans fuient et se dégradent ; tout ce qui s'y dessine s'efface et se confond.

Le chef-d'œuvre de Mani nous montre *Adam-oua-Haoua*, — Adam et Ève, — debout sous le pommier, alors que la colère divine a déjà déchaîné la tempête au ciel paradisiaque. L'originalité de l'artiste a fait bon marché de la tradition biblique. Son Adam et son Ève sont des Persans de race, parés de leurs plus beaux

atours. La correction du dessin, la dégradation des



ADAM ET ÈVE PAR MANI. (Bibliothèque khédiviale du Caire.)

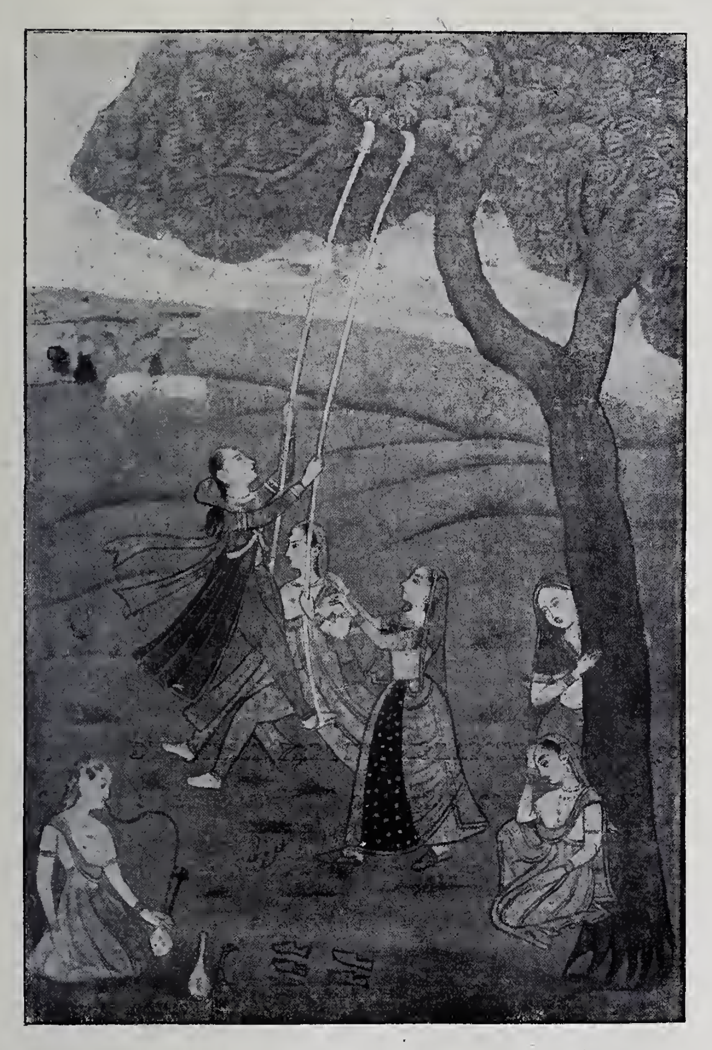
ombres, la recherche même de l'expression des figures, n'en sont pas moins fort remarquables. Ève s'appuie

sur Adam en une attitude câline, sans autre souci que celui de l'heure présente. Adam, au contraire, tout en la protégeant doucement, regarde par-dessus son front l'espace et semble sonder dans son mystère jusqu'où ira le châtiment. Le ciel gris, blafard, livide, chargé de nuages rouges, violets, noirs, déchiré d'éclairs, rayé de pluie, a une profondeur admirablement indiquée. L'herbe se couche pâle sur la plaine; l'eau s'amasse en flaques glauques et les arbres se tordent sous l'effort du vent.

Leïla, assise par un soir d'été au bord d'une rivière émaillée de nénuphars, respire la même tristesse. Le ciel, d'une pureté translucide, est irradié de rayons d'or. Des clartés rouges filtrent à travers les branches du bouquet d'arbres au feuillage sombre sous lequel elle s'abrite. Dans ce jour qui meurt, sa figure se détache insensible, le regard vague fixé au loin.

Des baigneuses au bord d'un torrent, des femmes qui se balancent sur une escarpolette, ont la même fermeté de chairs, la même mièvrerie d'attitude, la même élégance svelte, le même abandon indolent. Le costume est toujours détaillé avec une remarquable exactitude. *Les femmes à l'escarpolette* sont vêtues de pantalons rouges et jaunes brochés d'or, de robes transparentes et de voiles de gaze noire pailletée. Dans le fond du tableau, les carrosses qui les ont amenées les attendent; les bœufs dételés paissent et ruminent. La perspective est faussée, mais, du moins, tout cela s'estompe dans un éloignement vague et s'atténue sur l'horizon.

Cette école, fondée par Mani, arriva du jour au lendemain à son apogée; ses plus brillants représentants,



LES FEMMES A L'ESCARPOLETTE PAR MANI.

(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

Timour, Shoudja-ed-Daoulah, Kapour, Chabour, Riza-Fariabih, Hassad-Oullah-ech-Chirazi, Ibrahim-Sani, Mahmoud-Hindy et Mirza-Khoudjouk d'Isphan tournèrent bien quelquefois au maniérisme, mais conservèrent une indépendance d'allure qu'on ne saurait trop admirer.



COMPOSITION DU DIVAN DE CHEMS-ED-DIN-EL-KHAOUAGHAH-HAFIZ PAR TIMOUR.

(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

Timour peignit nombre de petits tableaux où s'agite tout un monde de personnages. On peut louer sans réserve le naturel des attitudes et le mouvement. Certains évoquent le souvenir des paladins et des gentes dames des Croisades. Ils ont la finesse de dessin de ceux de Mani, mais les plans sont moins bien observés et les coloris souvent criards.

Shoudja-ed-Daoulah, élève de Mani, — cette men-

tion accompagne toujours son nom, — pouvait à bon droit se réclamer du maître. Il a sa légèreté de main, son amour des demi-teintes et sa sincérité d'exécution. Plusieurs dessins à la plume, rehaussés de sanguines et de dorures, sont de parfaits petits chefs-d'œuvre. On peut même dire qu'il fut, vers 1640, le chef d'une évolution artistique qui eut pour résultat d'introduire un peu plus tard dans la peinture persane quelque chose de l'école de Watteau, de Largillière et de Lancret. Son dessin moelleux, la tonalité de sa couleur claire, sa prédilection pour les gammes blanches et roses en font un artiste à part. Sa *péri*, son portrait du derviche Nour-Alî (page 305), ainsi qu'un dessin représentant un héron en chasse, ont été attribués à Mani par suite d'une abréviation de signature. Ils donnent une juste idée de sa manière raffinée, le portrait surtout. La ressemblance y est fouillée avec une précision merveilleuse. Kapour fut, lui aussi, un habile portraitiste; son saltimbanque s'enlève tout de blanc vêtu sur un fond ivoire, les chairs roses modelées dans cette teinte pâle déjà chère à Shoudja-ed-Daoulah. Là encore le souci de la ressemblance ne fait aucun doute. L'obésité du personnage, la lourdeur du masque, la vulgarité astucieuse



LA PÉRI, ÉCOLE DE MANI.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

des traits, sont très bien observés. Une autre étude de saltimbanque, vêtu d'une cotte de mailles, coiffé du casque et appuyé sur une masse d'armes, témoigne de la même acuité d'observation : la figure vit; et cette définition toute moderne de l'art, « peindre des gens ce qui dure, l'empreinte profonde du métier », est déjà par lui mise en pratique avec un talent étonnant.



HÉRON EN CHASSE,
ÉCOLE DE MANI.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

Chabour, plus attiré vers la nature que vers l'individu, fut avant tout un paysagiste. Tantôt une scène de chasse lui sert de prétexte, tantôt une fête dans un jardin. L'impétuosité du mouvement, l'emportement de l'action le fascinent et le retiennent. Les lancés de ses chasses à courre sont menés avec fougue (p. 264), les danses de ses ballerines, rythmées avec ardeur ; mais c'est toujours sur le paysage que son attention reste concentrée. Avec lui, la perspective avance à grands pas ; les plans s'accusent sans trop d'exagération, l'air circule dans les arbres, la lumière est vaporeuse. Il est sensible surtout aux charmes des brumes automnales et des clartés blafardes des jours d'hiver.

Rizah-Fariabih est un mystique; il campe bien ses personnages sur pied, le dessin est sec, mais sans maniérisme, l'expression d'une étonnante vérité. Ses paysages ont tout l'archaïsme de ceux des précurseurs de la Renaissance, non seulement par l'entente de la mise en scène, mais encore par la douceur des coloris. Un ermite, — un chef de corporation religieuse, dit la légende, — agenouillé sous un toit de chaume, a l'extase de l'anachorète; le regard tombe, fixe, méditatif, indifférent à la grandeur du site et à la beauté du ciel.



SALTIMBANQUE PAR KAPOUR.

(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

Cette intention, toute philosophique, se développe dans la peinture d'Hassad-Oullah-ech-Chirazi. Quatre de ses études sont consacrées aux *Affrites,* — démons, — personnification de l'anéantissement des joies, des gloires ou des rêves : c'est l'*Affrite sïa*, — le démon blanc, — sorte de Croquemitaine pied-bot, dans tout l'attirail

que lui allouent généreusement les contes enfantins. Juché sur des échasses, ployant sous le faix d'un butin de maraudeur d'armée, les mains crochues, les dents serrées, les yeux exorbités, il passe mystérieux, emportant dans les poches du bât qui pend à son échine déprimée les grands enfants qu'il a tentés, comme il fit autrefois Ève et Adam. C'est l'*Affrite-ouachy*, — le démon noir, — rôtissant le corps d'un chef devant une fournaise. C'est l'*Affrite saffid*, — le démon des eaux, — luttant au fond des mers contre les sirènes, et l'*Affrite cabour*, — le démon des airs, dévorateur de *Peri-hanem*, — de songes aux ailes d'or. — La facture de cette œuvre est inégale, mais indépendante. Les visages sont cherchés, les plis de la peau accusés, les laideurs accumulées à grand soin. La couleur rappelle les pastels de Lancret et de Largillière; mais, posée par empâtements, elle donne des reliefs de gouache, qui, par instants, ont beaucoup de vigueur. D'autres études montrent, du reste, en Hassad-Oullah un dessinateur de premier ordre. Son portrait de la princesse de Hérat



ERMITE
PAR RIZAH FARIABIH.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

est une page de maître, tant est évidente la préoccupation du rendu des traits.

Ibrahim-Sani se rapproche plus encore de l'école Watteau. Ses portraits d'Ibrahim-Khan-Kably, d'Ibrahim-Khan-Dambaly et de Saïf-el-Mélek-Khorassany en ont la joliesse et presque la galanterie, le premier surtout. Cette figure efféminée, accoudée dans un arbrisseau, est digne d'aller prendre rang dans *l'Embarquement pour Cythère* ou *les Conversations*.



L'AFFRITE SÏA
PAR HASSAD-OULLAH-ECH-CHIRAZI.
Bibliothèque khédiviale du Caire.)

Mahmoud-Himdy, tout en affectant de retourner aux vieilles traditions, est un *dilettante*, coloriste chaud et délicat, qui introduit dans les scènes à fond d'or le faire de la nouvelle école. Une peinture non signée, mais que, selon toute vraisemblance, on doit lui attribuer, sert de frontispice au *Divan-Hafz-Manzoum*, de Chems-ed-din-Mohammed-Hafiz-ech-Chirazi, rédigé en 973. Les

figures, dessinées dans un style sensuel et aimable, ont la tonalité rose des Fragonard; les turbans, couronnés d'aigrettes, semblent à première vue des perruques poudrées et les étoffes brochées des robes ont le chatoiement soyeux des brocarts. Ce qui classe cette peinture est que l'artiste, malgré son parti pris évident, se montre très attentif aux fonds et modèle les chairs avec une habileté dont n'a jamais fait preuve l'école précédente. Mirza-Khoudjouk, — Mirza le Jeune,— d'Isphan, raffine toutes ces tendances. Il a une touche coquette, un tour de main merveilleux. Son esquisse du portrait de Mohammed-Khan de Samarcande diffère peu d'une estampe chinoise, mais a sur celle-ci cette supériorité d'avoir saisi son modèle dans une pose naturelle pleine de laisser-aller.



L'AFFRITE CABOUR
PAR HASSAD-OULLAH-ECH-CHIRAZI.
(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

Bien d'autres seraient à signaler dans cette nomenclature rapide des peintres des grâces persanes, qui,

comme Pahloul-Cachemyry et Roustoum-Dastan ou Oualy-Cably, nous donnent l'illusion d'une pastorale orientale jouée dans un décor des *Mille et une Nuits*. Au reste, quels que soient les courants qui tour à tour influencent ces artistes si primesautiers, un fond d'enseignement et d'affinités innées perce en eux : l'élément mongol. Alors même que les réminiscences occidentales se font jour dans leur manière, que l'aspiration des primitifs ou le caprice élégant de l'école Watteau s'y accuse, des formes chinoises sans cesse reviennent sous leur pinceau. Ce sont des Mongols que toujours Bahzadé met en scène, et deux de ses principaux tableaux ont pour sujet les fêtes du mariage de la fille d'un empereur chinois avec un souverain persan. Les architectures qui leur servent de cadre sont des kiosques de la plus minutieuse exactitude. Mani était Indien ou peut-être même Chinois. En tout cas, ce sont des Chinois que souvent il nous montre.



PORTRAIT
DE LA PRINCESSE DE HÉRAT
PAR HASSAD-OULLAH.

(Bibliothèque khédiviale du Caire.)

Shoudja-ed-Daoulah, son élève favori, l'imite. Le saltimbanque de Kapour est un Mongol, et, en 1043 (1682), Abderhamman-Ezzoufi, dans un livre d'astronomie, dont le titre se traduit : *les Merveilles de la science,* reproduit trait pour trait le dragon de Fô, dont il fait une constellation (page 263).



PORTRAIT
D'IBRAHIM-KHAN-KABLY
PAR IBRAHIM-SANI.
Bibliothèque khédiviale du Caire.

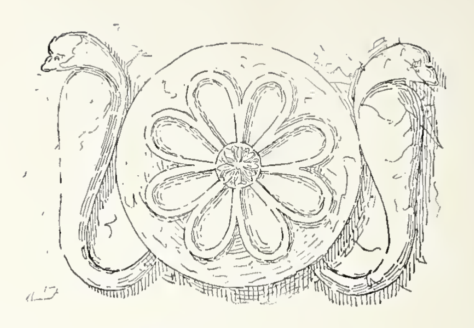
Enfin, nous ne pouvons douter de l'imitation des modèles venus d'Europe. Telle miniature a des architectures non pas inspirées, mais copiées d'après un tableau de l'école vénitienne, flamande ou hollandaise. Une peinture qu'il a été impossible de donner ici, tant la réduction lui aurait fait perdre de sa valeur, mêle, à une scène qui se déroule au Khorassan, les pignons aigus des maisons allemandes du xve siècle, leurs auvents surplombant la rue, l'agencement des poutres de leurs faîtages et les girouettes de leurs toits. D'autres reproduisent les jardins en boulingrins et les pièces d'eau des palais de Marly ou de Ver-

sailles; d'autres enfin, les ordres composites et les marbres polychromes des édifices italiens de la Renaissance et jusqu'à des détails de costume que l'on retrouve chez les primitifs.

Tels sont les caractères principaux de l'école persane. Loin de moi, certes, est la prétention de les avoir arrêtés et définis. C'était une tâche énorme que d'essayer de les dégager, n'ayant pour m'aider en cela aucun appui et aucun guide. Sans doute, plus d'une erreur s'est glissée dans ce rapide aperçu. Il m'a fallu faire un choix dans l'œuvre de chaque peintre et de chaque école, choix qui, à notre sens esthétique, en résumât les points essentiels.



PORTRAIT
DU DERVICHE NOUR-ALI,
ÉCOLE DE MANI.
Bibliothèque khédiviale du Caire.)



ORNEMENT ACHÉMÉNIDE.

CONCLUSION

Et, maintenant, si l'on s'en tient à cette esquisse, que reste-t-il de la théorie qui affirme que la Perse eut une part prépondérante dans l'élaboration de l'art arabe? Bien peu de chose. Son architecture, elle l'emprunte à l'Égypte d'Amrou, de Touloûn et d'El-Moëzz, aux Tartares et aux Mongols. Sa faïence, elle en oublie le secret et le reprend remanié et transformé par les Chinois. Sa verrerie imite celle de Baghdad, de Byzance et de l'Égypte, pour passer finalement aux mains des Vénitiens, et sa peinture, après s'être façonnée à l'école djenghiskhanide, se mêle à la Renaissance de réminiscences italiennes et de procédés mis en faveur par ceux de nos maîtres, que l'on désigne sous le nom de peintres galants.

Certes, il ne s'ensuit pas que les Persans ne puissent revendiquer leur part dans le mouvement de l'Islam. Il y a plus : cette part est considérable; mais l'élan

ne vînt pas d'eux. Ils s'emparèrent de certaines données, de certaines tendances; ils ne furent jamais des novateurs. De l'art antique, rien ne subsiste dans cette nouvelle manière ainsi constituée. Ses premiers monuments sont en plate-bande; or par quel lien les rattacher à ceux d'Ecbatane et de Persépolis? Quand l'arc remplace l'architrave, le système des voûtes adopté par l'architecte n'est plus celui des Sassanides; il ne repose pas sur une architectonie ayant pour base l'équilibre de l'édifice et la répartition des pressions. Le jour où la coupole et le berceau réapparaissent enfin, la tradition de l'art persan a passé aux mains des Tartares et des Mongols.

Il en est de même des décorations céramiques : comment relier raisonnablement les faïences stannifères persanes à celles de Darius et d'Artaxerxès? On a fait valoir la similitude des ornements foliacés ou florescents. C'est là un thème que dans tous les arts orientaux on retrouve. La vérité est que, des Achéménides aux Mongols, pas un morceau de faïence ne peut être classé comme appartenant à la Perse. Il faut donc bien admettre qu'après un si long interrègne sa floraison n'a pas été spontanée et que ce sont les Mongols qui l'ont ramenée à son berceau. La même loi s'applique à la plupart des arts industriels. L'on a vu ce qu'il nous reste de données certaines sur leurs origines; y revenir serait une redite; elles sont confuses, d'ailleurs, car elles se placent à l'époque où la Chine, l'Inde et la Perse sont réunies sous les descendants de Djenghiskhan.

Non, l'art persan n'a pas été une continuation de l'art sassanide; non, il n'a pas été la source d'où est

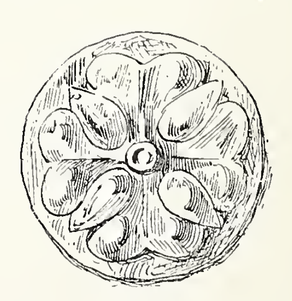
sorti l'art du khalifat arabe; loin de là, il a pris à ce dernier nombre de ses éléments constitutifs. Que ses tendances premières restent fidèles à elles-mêmes sous des formes différentes, soit. A l'une ou l'autre époque, on reconnaît des affinités semblables, semblablement exprimées. De même que le Perse mazdéen, le Persan musulman n'a pas le sentiment de l'infini et de l'au delà ; il n'a ni le vertige religieux de l'Arabe, ni sa prédisposition à la délectation morose. Voyez les tombeaux antiques, non point ceux bâtis à l'imitation des syringes égyptiennes, mais ceux qui s'élevaient à Pasargade au temps de Cyrus. Comparez-les aux *Imamzadeh* de Chiraz : c'est la même absence de mystère, la même prédilection pour les eaux vives, les beaux ombrages, les aspects riants. La mort y dépouille son appareil terrible pour revêtir la parure d'un sommeil doux et tranquille, et si la Perse antique n'eut pas de temple, peut-on dire que la Perse musulmane ait des monuments religieux? Comparez cette fois la mosquée arabe à la mosquée persane. Dans la première, l'intensité de l'idéalisme de l'Islam arrive à son paroxysme. L'élancement des minarets et du dôme s'accuse irrésistible et hautain. Sous les voûtes, la perspective fuyante des lointains offre asile aux songeries méditatives de l'âme et la polygonie s'étale partout, mettant sous les yeux du fidèle ses visions fugitives variant à mesure que le coin du décor se rapetisse ou s'agrandit. Dans l'enchaînement de l'entrelacs passe la superposition des idées les plus subtiles et les plus nuancées; la philosophie panthéiste de cette nature implacable qui est celle de l'Orient s'y étale en un lacis de lignes absolues; le

renouvellement indéfini des choses qui en est l'essence est rendu par la répétition des mêmes combinaisons polygonales ramenées à des places fixes d'où rien ne peut les enlever. Et la stalactite, métamorphosant encore ces entrelacs en rosaces sphériques, les projette dans l'espace comme pour en dissimuler le squelette et ne laisser que le symbolisme au regard.

Rien de tout cela dans l'architecture de la Perse islamique, point de stalactites, point de perspective troublante, point de polygonie, point de superposition d'entrelacs; mais des voûtes sous lesquelles on ne ressent aucun vertige, un décor gai, des profondeurs dépourvues de mystère, de l'ombre et de la fraîcheur. Là encore le sentiment de l'infini est absent, et l'esprit ancien revit tout entier dans la doctrine nouvelle. Puis c'est le type de l'arabesque florescente adopté par l'artiste dans toute ornementation. S'il agit ainsi, ce n'est point par ferveur religieuse, puisque l'école de peinture est là pour prouver qu'il n'a eu cure de la prétendue interdiction contenue dans l'*hadith*. Et cette peinture enfin, avec ses sujets favoris, les grandes chasses à courre et les conversations galantes, ne dit-elle pas aussi l'hérédité d'un peuple dont les premiers bas-reliefs représentent Vararhan et sa favorite ou Khosroës chassant au marais?

Voilà les vrais points de contact entre l'art de la Perse antique et celui de la Perse musulmane. Ceux qui relient ce dernier à l'art arabe sont tout aussi indécis, et c'est bien à tort que l'on s'est efforcé de retrouver en lui les principes du style adopté par les artistes au service de la cour de Baghdad : c'est plutôt

le contraire qu'il faudrait chercher. L'art arabe naît en Égypte, se développe en Syrie, et la Perse lui demande ses premiers linéaments. Il ne s'ensuit pas cependant que l'art persan n'ait pas une vie propre et ne soit qu'une imitation servile. Ces premiers linéaments, il les transpose à sa guise; il leur donne une physionomie nouvelle et ainsi se crée une physionomie à lui. A la longue, les influences étrangères le repétrissent et lui impriment une tournure qui, de plus en plus, s'écarte des principes de son origine. Il acquiert une extraordinaire intensité de vie, et l'on peut sans exagération dire que sa renaissance doit être considérée comme l'une des grandes étapes de l'art oriental. A cet instant, il a su mettre son empreinte sur tout ce qui, de près ou de loin, a relevé de l'industrie artistique : céramique, boiserie, verrerie, ferronnerie, bijouterie, joaillerie, armurerie et équipements. Cet ensemble parfait ne se rencontre qu'aux heures où une formule est en concordance absolue avec les instincts d'une race, et c'est à lui seul que l'on reconnaît l'aséité d'un art.



DÉTAIL DES MÉDAILLONS
DE LA
COUPE DE KHOSROËS.

APPENDICE

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DES DYNASTIES PERSANES

Conquête de la Perse par les Arabes

L'an 20 (642).

Période khalifale

De l'an 20 (642) à l'an 257 (870).

Pendant tout le cours de cette période, la Perse est gouvernée au nom des khalifes de Baghdad.

Dynastie des Saffarides

De l'an 257 (870) à l'an 353 (964).

Yakoub-ibn-Leïs.
Amrou-ibn-Leïs.
Khalef-ibn-Ahmed.

Dynastie collatérale des Samanides

De l'an 353 (964) à l'an 395 (1004).

Ismaïl-Samani.
Ahmed-ibn-Ismaïl.
Nasr-ibn-Ahmed.

Nouh-ibn-Nasr.
Abd-el-Mélek-ibn-Nouh.
Abou-Saleh-ibn-Nouh.
Nouh-ibn-Abou-Saleh.

La Perse se divise sous les Samanides en trois royaumes; et tandis que Ismaïl-Samani et ses successeurs règnent sur le Khorassan, deux dynasties collatérales, celle des Daïlamites et celle des Ghaznévides, se fondent, la première à Chiraz, la seconde à Boukhara.

Dynastie collatérale des Daïlamites

De l'an 335 (946) à l'an 390 (999).

Ali-ibn-Bouïah-Imad-ed-Daoulah.
Hassan-ibn-Bouïah-Rock-ed-Daoulah.
Ahmed-ibn-Bouïah-Moëzz-ed-Daoulah.
Aziz-ed-Daoulah-ibn-Moëzz-ed-Daoulah.
Ahded-ed-Daoulah-ibn-Moëzz-ed-Daoulah.
Abou-el-Faouaris-ibn-Moëzz-ed-Daoulah.

Dynastie collatérale des Ghaznévides

De l'an 291 (901) à l'an 429 (1037).

Alptéghin.
Sébectéghin.
Mahmoud.
Mohammed-ibn-Mahmoud.

Dynastie des Seldjoukides

De l'an 429 (1037) à l'an 590 (1193).

Thoghroul (Tangrolipix).
Alp-Arslan.
Mélek-Chah.

Barkiarok.
Sandjar.
Thoghroul II.
Thoghroul III.

Périodes des Attabeks Solghour

De l'an 590 (1193) à l'an 596 (1199).

La division de la Perse est telle à cet instant, qu'il est impossible de procéder à un classement.

Dynastie des Djenghiskhanides

De l'an 596 (1199) à l'an 736 (1335).

Okhtaï-khan.
Houlakou.
Abakah-khan.
Thanghodor-khan-Ahmed-khan.
Arghoun-khan.
Kaï-Khatou-khan.
Baïdou-khan.
Ghazan-khan.
Mohammed-Oldjaïtou-Khoda-Bendeh.
Abou-Saïd-Behader.

Dynasties des Ilkaaniens et des Mozafférides

De l'an 736 (1335) à l'an 789 (1387).

Période troublée qui rend difficile un classement.

Dynastie des Timourides

De l'an 789 (1387) à l'an 883 (1478).

Timour-Lenk.
Pir-Mohammed-Djahanghir.
Khalil-Sultan.

Chah-Rokh.
Oulough-baï.
Abdellatif.
Bahber.
Abou-Saïd.
Hosseïn-Mirza.
Behdi-Alzeman.

Période des princes du Mouton-Noir et du Mouton-Blanc

De l'an 883 (1478) à l'an 890 (1485).

Djehan-Chah, prince du Mouton-Noir.
Ouzoun-Hassan, prince du Mouton-Blanc.

Dynastie des Séfis

De l'an 890 (1485) à l'an 1128 (1722).

Chah-Ismaïl Ier.
Chah-Tamasp.
Chah-Ismaïl II.
Mohammed-Mirza-Khoda-Bendéh.
Chah-Abbas Ier.
Sam-Mirza-Chah-Séfi.
Chah-Abbas II.
Séfi-Mirza-Chah-Suleïman.
Chah-Hosseïn.

Dynastie des Afghans

De l'an 1128 (1722) à l'an 1166 (1760).

Mahmoud.
El-Achraf.
Chah-Nadir-Tamasp-Khouli-khan.
Ali-Adel-Chah.
Ibrahim-khan.
Chah-Rokh.

Dynastie des Zends

De l'an 1166 (1760) à l'an 1193 (1779).

Kérim-khan.
Zéki-khan.
Abou-l-Fath-khan.
Sadik-khan.
Mourhad-khan.
Djafar-khan.
Louft-Ali-khan.



MÉDAILLON D'IVOIRE
AVEC INCRUSTATIONS DE TURQUOISES.
(Musée des arts décoratifs.)

TABLE

CHAPITRE III

Les Sassanides.

DEUXIÈME PARTIE

LA PERSE MUSULMANE

CHAPITRE I

L'Architecture.

CHAPITRE II

Les Arts industriels.

CHAPITRE III

La Peinture.

FIN DE LA TABLE

8702. — Lib.-Imp. réunies, 7, rue Saint-Benoît, Paris.


BIBLIOTHÈQUE
DE
L'ENSEIGNEMENT
DES
BEAUX-ARTS